([illegible])

Fókj I, 219

# HISTOIRE

DE

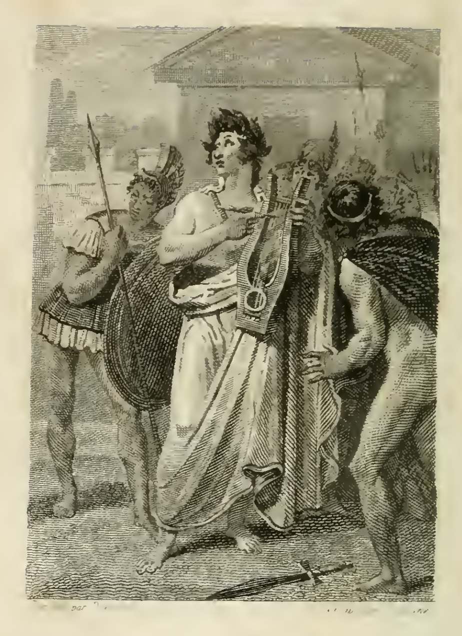
# LA MUSIQUE.



PARIS.

1823.


A. Rossignol
1855



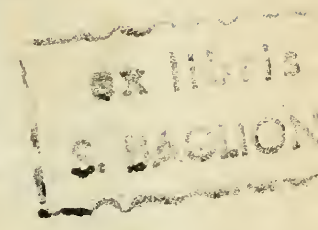
Terpandre appaise une sédition à Lacédémone.

# HISTOIRE

DE

# LA MUSIQUE,

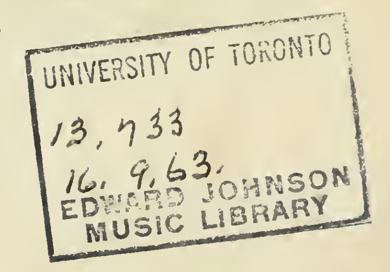
PAR M^me^. DE BAWR.



PARIS,

AUDOT, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
RUE DES MAÇONS-SORBONNE, N°. 11.

1823.



# PRÉFACE.

CE volume devait être écrit par une plume bien plus habile que la mienne; mais la mort ayant enlevé M. Pujoulx aux lettres et aux arts, il y a deux ans, l'éditeur de l'Encyclopédie des dames me pria de vouloir bien l'aider à remplir ses engagemens envers les souscripteurs, en me chargeant du travail auquel devait se livrer l'écrivain estimable dont il regrettait la perte. Le désir de le tirer d'embarras put seul m'engager à entreprendre une aussi grande tâche; car je n'ignorais ni la faiblesse de

mes moyens, ni combien il était difficile de resserrer dans un volume de deux cents pages l'histoire générale de la musique. Je m'enhardis cependant un peu, en songeant que cet ouvrage était principalement destiné aux dames, et qu'elles me sauraient peut-être quelque gré de leur présenter dans le cadre le moins étendu les faits les plus marquans de l'histoire d'un art qu'elles aiment toutes, et que beaucoup d'entre elles cultivent avec succès.

Je résolus de suppléer par le travail au talent qu'aurait déployé M. Pujoulx, et le nombre prodigieux de volumes, en différentes langues, que j'ai consultés pour écrire un aussi petit livre, me permet au moins d'affirmer qu'on

n'y trouvera rien qui ne soit vrai et exact.

Je n'oublierai pas de parler ici des obligations que j'ai à deux auteurs français dont les écrits m'ont été d'une bien grande utilité. L'un est M. Choron, auteur du Dictionnaire des musiciens, ouvrage aussi connu qu'estimé ; l'autre est M. Castil-Blaze, à qui nous devons le spirituel ouvrage intitulé *de l'Opéra*, et un Dictionnaire de musique qui manquait à l'art ; car celui de Rousseau, dont plusieurs articles sont si ravissans sous le rapport du style, est évidemment très-incomplet, outre qu'il est un guide peu sûr dans la partie scientifique.

Un jour viendra, je l'espère, où le plus charmant des arts trouvera en

France un historien digne de lui éle ver un monument, ainsi que l'a déjà fait en Angleterre le savant docteur Burney dans son Histoire générale de la musique *. En attendant, les amateurs trouveront peut-être dans le faible essai que je publie quelques faits qu'ils ignorent exposés avec clarté et enchaînés avec ordre : j'ose appeler leur indulgence sur l'ouvrage qu'une femme a écrit pour des femmes.

* A general History of Music.

# INTRODUCTION.

LA musique est de tous les arts celui que l'homme paraît avoir cultivé le premier ; car l'histoire des temps les plus reculés nous laisse encore ignorer son origine, et le montre déjà comme soumis à des principes et à des règles qui l'avaient porté à une très-grande perfection. On ne s'en étonne pas quand on réfléchit que la musique étant l'imitation du langage a dû naître naturellement avec lui. Partout où l'homme parle, il chante ; chez les peuples les plus sauvages, qui ignoraient encore l'art de construire une cabane, nos voyageurs ont entendu des chants traditionnels, dont ces peuples accompa-

gnent leurs danses et leurs grossières cérémonies ; et parmi ceux qui possédaient quelques germes de civilisation, on a toujours trouvé des instrumens de musique.

On suppose communément que le mot *musique* vient de *musa*, parce que la fable en attribuait l'invention aux Muses. La plupart des anciens philosophes parlent de cet art charmant comme de l'art par excellence. Aristote le définit quelque chose de grand, de noble et de divin, et non-seulement tous les peuples des premiers âges n'ont reconnu que des dieux pour ses inventeurs, mais ils attribuaient à sa puissance les effets les plus surprenans. Sans parler ici d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes au son de sa lyre, Plutarque, dans son dialogue sur la musique, rapporte que Terpandre apaisa une vio-

lente sédition chez les Lacédémoniens avec le seul secours de l'harmonie. Beaucoup d'autres philosophes n'ont pas craint de raconter un grand nombre de prodiges aussi incroyables ; et tous ces récits fabuleux qui sont arrivés jusqu'à nous prouvent évidemment quelle admiration et quel enthousiasme la musique excitait chez les anciens.

Aujourd'hui cependant que l'art s'est enrichi de la découverte de l'harmonie[1], aujourd'hui que nous croyons être beaucoup plus habiles et beaucoup plus savans en musique que les Grecs (quoique, soit dit en passant, ils nous soient restés supérieurs dans tous les autres arts, ce qui devrait donner à penser), comment donc se fait-il que la musique ne produise pas sur nous l'effet qu'elle

[1] Nous verrons que l'harmonie ne fut point connue des anciens.

produisait sur les hommes les plus éclairés et les plus célèbres de l'antiquité ? Ne serait-ce pas que l'art a fini par s'éloigner beaucoup trop de son véritable but, qui est d'*imiter l'expression naturelle du langage dans les sentimens et les passions*, et qu'en tombant dans le vague il a perdu ses plus puissans moyens d'émouvoir ? Je sais bien qu'une foule de gens répètent que la musique n'imite point, ne peint rien, et je me félicite que dans ce faible essai qui lui est consacré je trouve une occasion de réfuter un pareil blasphème.

Ce n'est pas dans telle ou telle langue, soumise au changement et au caprice, que le musicien puise des moyens imitatifs, mais dans la langue universelle, dans celle que l'enfant parle sur le sein de sa nourrice avant d'avoir appris au-

cun mot[1]. Tous les accens naturels de nos sentimens ont un caractère en même temps si précis et si général, qu'ils ne peuvent jamais devenir méconnaissables ou même équivoques pour aucun homme, de quelque nation qu'il soit : dans tous les climats, dans toutes les langues, l'effroi, la colère, la joie, s'expriment autrement que la tendresse et la prière. Jamais, par exemple, dans les affections modérées, la voix ne s'étend au delà du médium, et ne fait entendre des sons forcés ou précipités. Dans les émotions vives, au contraire, elle s'élève vers l'aigu; les

[1] « On a long-temps cherché, dit J.-J. Rousseau, s'il » y avait une langue naturelle et commune à tous les » hommes : sans doute il y en a une, c'est celle que les » enfans parlent avant de savoir parler. Cette langue n'est » pas articulée; mais elle est accentuée, sonore, intelli- » gible : l'usage des nôtres nous l'a fait oublier tout-à- » fait. »

sons se succèdent rapidement, et l'expression plus bruyante exprime l'agitation et le tumulte des sens. Or, l'imitation musicale ayant principalement pour objet l'expression des grandes passions, dont les accens se forment toujours de sons soutenus et appréciables, l'art du musicien consiste à saisir tous les sons qui caractérisent davantage la passion qu'il veut exprimer. Je crois inutile d'expliquer qu'il ne s'agit point ici de noter servilement la parole; outre que cela n'est pas possible [1], une pareille entreprise ne serait que puérile et absurde : les arts imitent et ne co-

[1] Le langage parlé est plein de nuances que la musique ne peut suivre : il en est de même du ramage des oiseaux, dans lequel il est impossible de saisir une mélodie positive, un chant que l'on puisse noter ; parce que leur gosier parcourt avec une trop grande rapidité une multitude de cordes dont la majeure partie ne sont point admises dans notre échelle.

pient point. Mais l'accent principal et comme caractéristique que la douleur arrache ou que le plaisir laisse échapper, mais cette suite d'inflexions distinctes dont se compose le langage de l'être passionné, malheur au compositeur qui ne les a pas saisis, ou qui ne s'en est pas assez pénétré pour les reproduire à notre oreille ! On peut garantir que sa musique, privée de chaleur et d'expression, n'excitera que l'ennui, si savante qu'elle puisse être.

Je voudrais que ceux qui nient que la musique ait le pouvoir de peindre entendissent l'orchestre jouer une contredanse à la place des adieux d'Alceste : certes ils crieraient à la barbarie, sans songer que ce serait reconnaître à l'art la faculté qu'ils lui refusent. Qui donc n'a point frémi aux chants de ces sauvages habitans de la Tauride qui traî-

nent sur la scène Oreste et Pylade enchaînés? Mélodie, rhythme, harmonie, tout concourt dans ce morceau à inspirer l'effroi, et le génie de Gluck semble lui avoir révélé les accens des cannibales. Après s'être rappelé cette terrible expression, quand on songe à certains airs du *Tableau parlant* et de l'*Ami de la maison*, à ces airs si fins, si railleurs, où la verve comique de Grétry s'exhale dans chaque note, comment ne pas reconnaître à la musique une puissance d'imitation surprenante?

Le plus fort argument des détracteurs de la musique est que cet art ne repose sur aucune base positive, puisqu'il éprouve des changemens fréquens et subits. Entendons-nous : il est une partie de la musique, entièrement de convention, soumise à la mode, au caprice, qui peut changer selon les temps et

selon les pays. Ce qui est ornement dans l'exécution, par exemple, le plus ou moins d'emploi d'accompagnement, la coupe des morceaux, tout cela peut varier, et varie en effet fort souvent; mais le fond reste toujours le même. Ayant pour premier but d'imiter l'expression naturelle du langage, la musique proprement dite ne peut pas plus changer que la nature. « Il y a trois » principes de musique, dit Plutarque, » la douleur, la joie et l'enthousiasme, » desquelles trois causes chacune plie » et détourne un peu la voix de son » ordinaire. » Le secret du compositeur est dans ce peu de mots si naïfs. Toute musique qui n'est point composée dans ces principes ne peut ni plaire ni durer; aucune richesse d'harmonie ne suppléera jamais à la mélodie expressive, car la mélodie expressive est la *musique*,

*

considérée comme art; tout le reste est un assemblage de sons auquel il faut chercher un nom. Combien d'ouvrages, composés depuis vingt-cinq ans, et qui, sous le rapport de la facture, peuvent servir de modèles, ne sont-ils pas déjà tombés dans l'oubli ! On chante pourtant encore le *Stabat* de Pergolèse; et ces accens de la douleur qui touchent aujourd'hui notre âme, avaient jadis charmé nos pères comme ils charmeront nos neveux.

C'est donc quand elle est jointe à la poésie, et qu'elle exprime des sentimens et des passions, que la musique exerce tout son empire. Cependant, lors même qu'elle est séparée du langage, elle conserve encore une sorte de puissance imitative, plus vague il est vrai, mais peut-être aussi plus surprenante : elle peint à la manière qui lui

est propre. N'employant ni formes ni couleurs, elle s'adresse comme immédiatement à l'âme, et voilà sans doute pourquoi les Grecs l'ont appelée l'*art divin*. C'est dans la liaison de nos idées, dans l'enchaînement de nos souvenirs, qu'il trouve ses principaux moyens. « L'art du musicien, dit Rousseau, » consiste à substituer à l'image insen- » sible de l'objet celle des mouvemens » que sa présence exciterait dans notre » esprit : il ne représente pas directe- » ment la chose, mais il réveille dans » notre âme le même sentiment qu'on » éprouve en la voyant..... Le plus » grand prodige d'un art qui n'a d'ac- » tivité que par ses mouvemens est » d'en pouvoir former jusqu'à l'image » du repos. Le sommeil, le calme de » la nuit, la solitude et le silence mê- » me, entrent dans le nombre des ta-

» bleaux de la musique. Non-seule-
» ment le musicien agitera la mer,
» animera la flamme d'un incendie,
» fera couler les ruisseaux, tomber la
» pluie et grossir les torrens; mais il
» peindra l'horreur d'un désert af-
» freux, rembrunira les murs d'une
» prison souterraine, calmera la tem-
» pête, rendra l'air tranquille et se-
» rein, et répandra de l'orchestre une
» fraîcheur nouvelle sur les bocages. »
Quand une pareille plume vient de défendre ma cause, je ne dois plus me permettre que de citer des faits.

Peut-on entendre l'ouverture du *Jeune Henri*, par exemple, sans voir au jour naissant les chasseurs s'assembler et partir, les chevaux galoper dans la plaine, la bête poursuivie s'échapper, courir haletante et tomber? Et la marche des prêtres dans *Alceste*

n'a-t-elle pas un caractère si religieux que tous les spectateurs devineraient, sans regarder le théâtre, qu'il représente un temple? Ces deux exemples suffisent pour prouver à quel point la musique purement instrumentale peut encore être imitative.

Mais, dira-t-on, l'homme qui n'aurait jamais entendu de musique serait-il sensible à ce genre d'imitation? Ici l'on doit avouer que de tous les arts la musique est celui qui exige le plus d'habitude. Pour jouir de tout son charme, il est absolument nécessaire d'en avoir souvent écouté. Un sauvage verrait aussitôt l'objet même dans le tableau qui lui en offrirait l'image; seulement la représentation la plus grossière d'une femme, par exemple, et la Psyché de Gérard ne différeraient en rien pour lui. Il n'en serait pas ainsi, j'en con-

viens, si pour la première fois il entendait de la musique. La partie imitative de l'art resterait sans effet sur cet homme de la nature, et je crois bien que le morceau le plus touchant ne lui semblerait qu'un bruit assez agréable[1]. C'est une conséquence naturelle de ce que vient de dire Rousseau : puisque les moyens imitatifs de la musique consistent à exciter certaines émotions de notre esprit ou de notre âme en réveillant nos souvenirs, il faut que notre intelligence ait reçu en quelque sorte une éducation musicale pour que nous devenions sensibles à leurs effets.

Mais, pour ceux mêmes qui sont incapables de goûter le charme de la mu-

---

[1] Tous les hommes de l'univers, dit Jean-Jacques, prendront plaisir à entendre de beaux sons; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses *qui leur soient familières*, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté.

sique dans toute son étendue, il reste encore une partie de l'art qui peut suffire à leurs jouissances, et qui agit sur toute l'espèce humaine. Nul homme n'est insensible à la puissance des sons et du rhythme, ou, si l'on veut, de la mélodie et de la mesure. La mélodie la plus vague émeut agréablement nos sens; un assemblage de couleurs qui ne retrace aucun objet plaît bien moins à nos yeux que tel assemblage de sons ne plaît à notre oreille. *La musique*, dit Quintilien en rapportant qu'il y avait un joueur de flûte sur les vaisseaux à trois rangs de rames, *la musique est le don de la nature le plus propre à nous faire supporter la peine et le travail.* En effet, aucune autre distraction n'agirait aussi efficacement contre la fatigue. Le mouvement mesuré de toute espèce de musique aide si bien les mou-

vemens du corps, que la plupart des ouvriers chantent en travaillant. Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, aplanir un terrain, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier, qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle et de promptitude que si les instrumens n'y étaient pas.

Le maréchal de Saxe a montré dans ses Rêveries que l'effet des tambours ne se bornait point non plus à un vain bruit sans utilité; mais que, selon que le mouvement en était plus vif ou plus lent, il portait naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas. Ainsi, en ne parlant que de ce dernier exemple, le rhythme seul a de l'empire sur

les sens de l'homme ; que ne peut-il donc pas lorsqu'il se trouve joint aux plus aimables, aux plus brillantes parties de la musique, la mélodie et l'harmonie ? et comment se fait-il qu'un art vraiment ravissant, dont les moindres prodiges sont de nous arracher des larmes, ou de porter dans notre âme le sentiment d'une joyeuse ivresse, comment, dis-je, se fait-il que la musique soit si souvent nommée la dernière dans l'énumération que l'on fait des beaux-arts? Ici je m'arrête : à Dieu ne plaise que j'entreprenne de dépriser aucun des dons précieux qui charment l'existence de l'homme; mais les Muses sont sœurs, et je demande seulement qu'on ne reconnaisse point d'aînée entre celle qui conduisit le pinceau de Raphaël et celle qui inspira Pergolèse.

---

# HISTOIRE

DE

# LA MUSIQUE.

## CHAPITRE PREMIER.

### DE LA MUSIQUE CHEZ LES ÉGYPTIENS ET CHEZ LES HÉBREUX.

Comme l'Égypte est le premier pays du globe où l'histoire nous montre des coutumes établies, des lois rédigées en code et un gouvernement organisé, c'est aussi là qu'il faut remonter pour trouver les premières notions de tous les arts. A la vérité il ne reste aucune trace du système musical des Égyptiens, mais une foule de preuves attestent que ce peuple cultivait la musique dès l'antiquité la plus reculée. Platon, qui avait voyagé en Égypte pour y puiser des connaissances dans les lettres et dans les arts,

dit que la musique qui s'exécutait de son temps dans les temples égyptiens était la même depuis dix mille ans; que le peuple la croyait composée par Isis, et qu'une loi défendait d'y faire aucun changement, cette mélodie étant jugée la seule propre à corriger la perversité humaine. Et de plus, Hérodote nous apprend que la musique jouait un grand rôle dans toutes les fêtes instituées en Égypte en l'honneur des dieux, et qu'il vit célébrer lorsqu'il visita cette contrée.

La théorie de la musique égyptienne, si l'on s'en rapporte à Platon [1], consistait dans un recueil d'observations sur l'expression naturelle du langage, faites de temps immémorial par les hommes les plus sages et les plus instruits.

Quant aux instrumens, les Grecs confessent unanimement que tous les leurs étaient d'invention égyptienne; tels que la lyre triangulaire, le monaulos ou la flûte simple, la cymbale, enfin le sistre, instrument de sacrifices, dont les prêtres égyptiens avaient

---

[1] Livre II des Lois.

tellement multiplié l'emploi dans les cérémonies religieuses, et qui était en si grande faveur parmi la nation, que l'Égypte a souvent été appelée *le pays du sistre*, comme on disait que la Grèce était soumise à la lyre.

Les différens arts fleurissent toujours simultanément chez les peuples; ils se prêtent un appui mutuel pour traverser les âges: ainsi les plus vieux monumens connus de l'industrie humaine ont transmis jusqu'à nous le modèle d'un instrument dont les cordes résonnaient à Héliopolis quatre cents ans avant la guerre de Troie. On voit encore aujourd'hui à Rome deux obélisques qu'Auguste y fit apporter lorsqu'il réduisit l'Égypte en province romaine : sur celui des deux que les savans et les artistes connaissent sous le nom de *Colonne brisée*[1], on remarque, parmi d'autres hiéroglyphes, un instrument de musique à deux cordes, avec un col, qui ressemble beaucoup au *calascione*, instrument encore en usage dans

---

[1] Cette colonne a été brisée dans le pillage de Rome, lorsque la ville fut prise par le connétable de Bourbon.

le royaume de Naples. Or, si les musiciens de l'Égypte accordaient les deux cordes à la quinte comme on fait pour le *calascione*, cet instrument ayant un col pouvait donner les notes d'une octave entière, faculté qu'on ne trouve à aucun autre instrument ancien; car le P. Montfaucon dit avoir examiné la représentation de plus de cinq mille lyres, harpes et cithares, et n'avoir trouvé dans aucune la possibilité de raccourcir la corde en jouant, par le moyen du doigter. Ceci ferait penser que les Egyptiens avaient porté l'art à un point où n'arrivèrent pas les Grecs.

La profession de musicien était héréditaire chez les Égyptiens, comme toute autre profession, et les Hébreux ont imité d'eux cette coutume, puisque nous voyons dans les livres saints que les prêtres musiciens, car il fallait être à la fois l'un et l'autre, sortaient tous de la tribu de Lévi.

La musique était en grande estime parmi le peuple de Dieu. Moïse, élevé par la fille de Pharaon, fut instruit dans les sciences et dans les arts, et surtout dans la médecine et la musique, dit Clément d'Alexandrie.

Les lois, les prophéties se chantaient : plusieurs endroits de l'Écriture Sainte indiquent que non-seulement les prophètes étaient poëtes, mais qu'ils chantaient leurs vers au son d'un instrument [1].

Samuel, après avoir secrètement sacré Saül, lui annonce qu'il montera sur le trône quand il aura rencontré des prophètes descendant de la ville haute avec *un psaltérion, un tambour, une flûte et une harpe* devant eux : *et ils prophétiseront*, dit Samuel, *et l'esprit du Seigneur descendra sur toi, et tu prophétiseras avec eux.*

La musique se mêlait à toutes les cérémonies, à toutes les fêtes des Hébreux. On *chantait* et l'on *dansait* devant l'Arche. Lorsque David a tué Goliath, les femmes de toutes les villes d'Israël viennent au-devant de lui en chantant, et en s'accompagnant avec des instrumens de musique : «Les femmes se répondaient,» dit l'Écriture; ce qui indique un chant en dialogue ou à *deux chœurs*, dont l'usage est prodigieuse-

---

[1] Le mot *vates* en latin signifie indifféremment poëte, prophète, et musicien.

ment ancien, et qui peut être regardé comme l'origine de la manière dont se chantent les psaumes dans nos cathédrales. On voit aussi les femmes jouer du tambour dans les processions ; et le savant dom Calmet rapporte avec fort peu de galanterie, que *les femmes mêmes*, à qui il fut défendu plus tard de parler dans l'église, avaient le privilége d'y chanter avec les hommes.

Il faut dire cependant que les Écritures font plus souvent mention d'instrumens de percussion, tels que les cymbales et les tambours, que de tout autre; ce qui pourrait faire croire que la musique hébraïque était généralement plus bruyante que mélodieuse. A la vérité nous voyons David calmer par les doux sons de sa harpe les fureurs de Saül; et l'on est conduit à penser que sous le règne de ce prince, le goût qu'il avait pour la musique, non moins que le soin qu'il prit de payer un grand nombre de musiciens pour les attacher au service divin, durent contribuer beaucoup à étendre l'influence de l'art et à le perfectionner; aussi la musique, de même que la poésie, paraît-elle avoir atteint son plus haut degré

de gloire sous le règne de Salomon. Depuis, les malheurs qu'éprouva successivement le peuple hébreu, et les sanglantes catastrophes qui l'ont fait disparaître du rang des nations, ont détruit jusqu'à la trace des arts qu'il cultivait dans sa prospérité. Dispersés sur toute la terre, les Juifs s'interdisent maintenant, dans leurs synagogues, l'usage des instrumens [1], persuadés, d'après les interprétations de leurs docteurs, qu'il est contre la loi de se réjouir avant l'arrivée du messie. Les Juifs anciens comme les modernes n'ayant jamais eu de caractères pour écrire leur musique, qui de tous temps chez eux fut traditionnelle, il en résulte qu'il ne peut exister de modèle de ce qu'exécutaient les musiciens de David et de Salomon. Les Juifs allemands cependant, qui chantent encore dans leurs synagogues, ont conservé certaines mélodies que l'on croit être fort anciennes, et qu'ils chantent en parties.

[1] Les plus sévères mêmes s'interdisent le chant.

## CHAPITRE II.

### DE LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS.

L'HISTOIRE de la musique chez les Grecs est tellement mêlée à la fable, surtout dans ce qui concerne son origine, qu'on chercherait en vain la vérité parmi les nombreuses contradictions que présentent sur ce sujet les écrits de l'antiquité. Les uns attribuent l'invention de l'art à Mercure; d'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la cour du roi de Phénicie, amena en Grèce la musicienne Harmonie : d'où il s'ensuivrait que la musique était connue en Phénicie avant Cadmus. Enfin d'autres nomment pour inventeurs Apollon, Amphion, etc., etc. Au reste, ce point ne vaut guère la peine d'être discuté. Il nous importerait bien plus de connaître le véritable caractère de l'invention que le nom de l'inventeur; et nous devons d'autant

plus regretter la perte des modèles qui n'ont pu arriver jusqu'à nous, que les différens ouvrages des anciens sur la musique sont bien loin de remplir cette lacune, et qu'ils ne nous donnent réellement de l'art qu'une idée vague et imparfaite.

Ces ouvrages cependant suffisent pour nous apprendre que les Grecs ne connaissaient point *l'harmonie*, dans le sens où nous entendons ce mot aujourd'hui, et que par conséquent ils n'eurent jamais la moindre notion du contre-point. Ils se servent à la vérité du nom d'harmonie, mais c'est pour désigner cette partie de l'art qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves ; et c'est ce que nous appelons proprement la *mélodie*. Du reste, il est impossible de trouver dans aucun de leurs traités un seul passage où il soit question d'*accords ;* tandis que tout y concourt à prouver que les anciens ne chantaient jamais qu'à l'unisson ou à l'octave [1].

Leur système, entièrement différent du

---

[1] Aristoxène et Nicomaque intitulent leurs traités sur la musique *Élémens d'harmonie*, *Manuel d'harmonie*,

nôtre, ne fut d'abord composé que de quatre sons, et l'on peut juger de son état et de ses progrès par ceux des instrumens destinés à l'exécution. En effet, ces instrumens, accompagnant à l'unisson les voix, et jouant tout ce qu'elles chantaient, devaient former autant de sons différens qu'il en entrait dans le système. Mais les cordes de ces premiers instrumens se touchaient toujours à vide : il fallait donc autant de cordes que le système renfermait de sons; et c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on put, sur le nombre des cordes d'une lyre ou d'une cithare, déterminer le nombre des sons du système.

Ce système s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, au point qu'il atteignit et passa même la double octave; car il renfermait seize sons. Mais les accroissemens successifs qui lui donnèrent une pareille étendue n'eurent pas lieu sans de fortes oppositions. Les Grecs, attribuant à la musique la plus grande influence sur les mœurs,

---

et cependant ils ne parlent, dans ces ouvrages, que de l'arrangement des sons du système.

repoussèrent long-temps les innovations [1] : les Lacédémoniens donnèrent surtout l'exemple d'une extrême sévérité sur cet article; et non-seulement Terpandre fut banni par les Éphores pour avoir ajouté une corde à la lyre, mais une des pièces les plus curieuses qui nous restent de l'antiquité est le décret rendu contre Timothée par le sénat spartiate, qui se trouve conservé tout entier dans Boëce [2].

« Attendu que Timothée le Milésien est
» venu dans notre ville déshonorer notre
» ancienne musique, et, méprisant la lyre
» de sept cordes, a, par l'introduction d'une
» plus grande variété de notes corrompu
» les oreilles de notre jeunesse, et par le
» nombre de ses cordes a donné à la musi-

---

[1] « Ce n'était pas par ignorance, nous dit Plutarque,
» que les anciens avaient réduit les instrumens à un petit
» nombre de cordes, dont la tension, toujours la même,
» rendait l'accord invariable : il fallait au contraire qu'ils
» eussent atteint un très-haut degré de perfection pour
» produire avec aussi peu de moyens les effets surprenans
» que l'on nous rapporte de leur musique. »

[2] Boëce, homme d'état, philosophe et savant célèbre, vivait dans les Ve. et VIe. siècles de l'ère chrétienne.

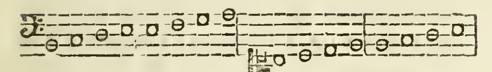
» que un caractère artificieux et efféminé; » qu'au lieu de conserver à la mélodie la » simplicité et la sagesse qu'elle a eues jus- » qu'ici, il l'a rendue infâme, en composant » dans le genre chromatique au lieu de l'en- » harmonique [1], le roi et les éphores décla- » rent qu'ils censurent Timothée; que de » plus ils l'obligent à retrancher *de ses neuf* » *cordes les cordes superflues, pour ne* » *laisser que les sept tons*, et qu'ils le ban- » nissent de notre ville, afin d'avertir pour » l'avenir tout homme qui voudrait intro-

[1] L'enharmonique des anciens tirait son principe non pas de l'harmonie, comme le nôtre, mais seulement de la différence qui existe entre deux notes situées à un ton l'une de l'autre, dont l'inférieure porte un dièze, et la supérieure un bémol, comme *ut dièze* et *ré bémol*; différence qui se trouve nulle dans notre système, au moyen du tempérament qui fait servir le même son à deux usages. Le genre enharmonique était le plus admiré chez les anciens; cependant il ne demeura pas long-temps en vigueur; son extrême difficulté le fit abandonner à mesure que l'art perdit de l'énergie, et que la finesse de l'oreille diminua. Aussi Plutarque reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosophe, devait être hors de la nature.

» duire dans Sparte quelque indécente cou-
» tume [1]. »

Néanmoins toute la Grèce finit par adopter le système dont j'ai parlé plus haut, et qui comprenait deux octaves : il fut même appelé par les anciens *système parfait*. Les seize sons qui le composaient étaient divisés en tétracordes, c'est-à-dire en assemblage de quatre cordes, marchant par un demi-ton et deux tons :

*Exemple.*



Au-dessous des quatre tétracordes, dont trois étaient disjoints et un conjoint, on avait ajouté une corde pour achever la double octave, et cette corde portait le nom de *proslambanomène*, ou corde ajoutée. Les seize notes du système, pouvant devenir sons fon-

[1] Plusieurs critiques modernes regardent ce décret comme apocryphe ; mais lors même qu'il le serait, on verrait encore, dans la supposition même d'un pareil acte, la preuve de l'extrême importance que les anciens attachaient à la musique.

damentaux, donnaient autant de modes. Cependant le dénombrement qu'en a donné Alypius[1] ne s'élève pas au delà de quinze, dont voici les noms : *hypo-dorien*, *hypo-ionien*, *hypo-phrygien*, *hypo-éolien*, *hypo-lydien*, *dorien*, *ionien*, *phrygien*, *éolien*, *lydien*, *hyper-dorien*, *hyper-ionien*, *hyper-phrygien*, *hyper-éolien*, *hyper-lydien*.

Cette nomenclature seule suffit pour prouver qu'à une certaine époque, et peut-être pendant long-temps, les modes se réduisirent à cinq, et qu'ils augmentèrent en nombre à mesure que le système s'étendit à l'aigu et au grave, auxquels cas on se contenta d'ajouter les mots *hypo*, ou *hyper*, (au-dessous, et au-dessus) aux noms des modes primitifs.

On sent que le son fondamental variant selon le mode, il s'en suivait, pour le lieu qu'occupait chaque mode dans le système

---

[1] Alypius, né à Alexandrie en Égypte, vivait vers l'an de J.-C. 360. Son manuscrit sur la musique est conservé dans la bibliothéque de Saint-Sauveur de Bologne. Sans cet ouvrage, nous n'aurions jamais su de quelle manière les anciens écrivaient leur musique.

total, une différence du grave à l'aigu qui multipliait beaucoup les sons; car si les divers modes avaient plusieurs sons communs, ils en avaient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Mais il faut remarquer que l'hypo-dorien était le seul mode qu'on exécutait dans toute son étendue. A mesure que les autres s'élevaient, on en retranchait des sons à l'aigu, pour ne pas excéder la portée de la voix. Chez un peuple où tout se chantait, on apportait le plus grand soin à diminuer les difficultés de l'exécution; aussi tous les modes étaient-ils en mineur, parcequ'il est bien plus aisé pour le gosier d'attaquer la tierce mineure que la tierce majeure [1].

Il nous est difficile maintenant, pour ne pas dire impossible, d'imaginer l'effet qui pouvait résulter des nombreuses altérations que subissait l'échelle dans un pareil système, où les intervalles devant rester les mêmes, les

[1]. C'est sans doute aussi pour cette raison que tous les chants des sauvages sont mineurs, ce qui les faisait trouver mélancoliques à nos voyageurs; il en est de même des différens cris de nos marchands dans les rues, dont pas un n'est en majeur.

semi-tons changeaient de place. Ces altérations néanmoins, si sensibles qu'elles puissent être à l'oreille de tout musicien, ne suffisent pas pour expliquer tout ce que les anciens ont écrit sur la prodigieuse variété de leurs modes, et l'on peut croire que d'autres caractères distinctifs ajoutaient à l'effet produit par la transposition de l'échelle. Peut-être employait-on pour chaque mode une poésie différente, un autre rhythme, ou bien enfin de certaines mélodies inventées et usitées par des nations particulières. Les noms de *dorien*, de *phrygien*, etc., etc., donnés aux divers modes, rendent assez probable cette dernière supposition. Quoi qu'il en soit, nos deux modes aujourd'hui étant uniquement fondés sur notre système harmonique, et non sur aucun caractère de sentiment, nous ne pouvons nous former une idée exacte de la puissance des modes anciens. Nous savons seulement que chacun d'eux avait un caractère marqué qui le rendait convenable à tel ou tel sujet. Le dorien par exemple, d'une gravité tempérée, était propre à la guerre; le phrygien, plus sérieux, aux cérémonies religieuses;

l'éolien, flatteur et caressant, s'employait pour la réception des hôtes, et pour dresser les chevaux ; l'hyper-dorien, tendre et langoureux, convenait aux chants d'amour[1], etc.: et l'on passait, en chantant, d'un mode dans un autre, selon que l'exigeait le caractère de la poésie.

Les anciens avaient plusieurs *genres*, qui dépendaient de la manière d'accorder le tétracorde, en modifiant les intervalles des quatre sons qui le composaient. Dans le genre *diatonique*, la modulation procédait par un semi-ton, un ton et un autre ton, *si ut ré mi;* et comme on y passait par deux tons consécutifs, de là lui venait le nom de diatonique. Le genre *chromatique* procédait successivement par deux semi-tons et un hémi-ton ou une tierce mineure, *si ut ut* dièze *mi*. Cette modulation tenait le milieu entre celles du diatonique et de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales. On introduit plu-

---

[1] On le dit inventé par Sapho, qui avait la voix très-haute. La tonique de ce mode est placée sur la septième corde du système.

sieurs nuances intermédiaires; et de là vient qu'on appelait ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonique, la modulation procédait par deux quarts de ton, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène [1], le semi-ton majeur en deux parties égales et une tierce majeure, comme *si*, *si* dièze enharmonique, *ut* et *mi*. Cette modulation, se tenant d'abord très-serrée, et ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presque insensibles, on la nommait *enharmonique*, comme si l'on disait bien *jointe*, bien *assemblée*.

Outre ces genres principaux, il y en avait d'autres qui résultaient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristide Quintilien en compte six qu'il donne pour très-anciens, outre un *genre* commun dans lequel on n'employait que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, et un *genre* mixte qui par-

---

[1] Il existe une autre division de Pythagore pour l'enharmonique; mais je ne la donne point ici, désirant passer rapidement sur ces détails techniques.

ticipait du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *genres*, qui était très-rare, on n'employait pas pour cela plus de quatre cordes, mais on les tendait ou relâchait diversement durant une même pièce; ou peut-être, vu la difficulté de cette pratique, un tétracorde était-il accordé dans un genre, et un autre dans un autre genre : les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

Lorsque l'on réfléchit à l'extrême variété de sons que les modes et les genres produisaient dans la musique ancienne, on ne s'étonne plus que Platon dise avoir employé trois ans à l'étude des élémens de l'art. La seule lecture de la musique était d'une difficulté excessive, vu la prodigieuse quantité de signes que nécessitait un aussi grand nombre de notes [1]. Aussi était-il beaucoup plus aisé d'accompagner une voix ou un instrument, que de chanter à livre ouvert, de

[1] Les seize sons n'étant pas tous les mêmes dans les trois genres; il fallait des notes pour exprimer ces différences. Il y en avait aussi d'appropriées à chacun des quinze modes, et de plus la musique se notait pour les

même qu'il est moins difficile de parler le chinois que de l'écrire, vu la multiplicité des caractères.

Les Grecs, n'ayant point de signes particuliers pour noter leur musique, se servaient des lettres de leur alphabet; mais comme ces vingt-quatre lettres étaient bien loin de suffire, on imagina de leur donner différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *pi*, écrite de toutes ces manières Π, ⊔; ⊏, Γ, ⊐, exprimait cinq différentes notes.

Rousseau, qui, dans son dictionnaire de musique, a donné la table des notes du genre diatonique dans le mode lydien, s'exprime ainsi, en renvoyant ses lecteurs à cette table : « Elle suffit pour désabuser le public, » qui croit la manière de noter des anciens » tellement perdue que cette musique serait » maintenant impossible à déchiffrer. Nous » la pourrions déchiffrer tout aussi exacte» ment que les Grecs mêmes auraient pu le

---

instrumens autrement que pour la voix; en sorte que les caractères musicaux des Grecs étaient au nombre de seize cent vingt, comme on le voit par les tables d'Alypius.

» faire; mais la phraser, l'accentuer, l'en-
» tendre, la juger, voilà ce qui n'est plus
» possible à personne, et ce qui ne le de-
» viendra jamais. En toute musique, ainsi
» qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont
» deux choses très-différentes. »

En effet, quoique nos richesses en musique ancienne se réduisent à bien peu de chose, nous possédons quatre fragmens précieux que le temps a laissés arriver jusqu'à nous, qui sont déchiffrés, traduits en notes modernes, et dont la traduction, faite avec tout le soin et l'exactitude imaginables, ne présente qu'un chant plat et insignifiant. Trois de ces morceaux sont des hymnes, dont l'un est adressé à la muse Calliope, un autre à Apollon et le troisième à Némésis. On les croit écrits tous trois par un poëte appelé Denys. Vincent Galilée, père du grand Galilée, fut le premier qui les publia avec les notes grecques, dans son dialogue sur la musique ancienne et moderne, imprimé à Florence en 1581. Il assure les tenir d'un gentilhomme florentin, qui les avait exactement copiées d'un manuscrit grec conservé dans la bibliothéque du car-

dinal Saint-Angelo, à Rome, et dans lequel se trouvait en outre le traité de musique d'Aristide Quintilien. En 1720, M. Burette publia, dans les mémoires de l'Académie des Inscriptions, ces trois hymnes qu'il avait traduits en notes modernes d'après un manuscrit grec, qui contient aussi le traité de musique d'Aristide Quintilien et celui de Bacchius *Senior*, et qui se trouve à la Bibliothéque du roi, sous le n°. 3221.

Il existe, ainsi que je l'ai déjà dit, un quatrième fragment de musique grecque; nous le devons au P. Kircher, qui l'a découvert dans la bibliothéque du monastère de Saint-Sauveur, en Sicile. Ce sont les huit premiers vers de la première pythique de Pindare, écrits entre deux lignes de musique. Cette musique est notée avec les caractères qu'Alypius attribue au mode lydien; et, selon qu'il était d'usage pour toute la musique ancienne, la ligne placée au-dessus des vers est la partie du chant, et celle qui est placée au-dessous est la partie des instrumens, qui jouaient à l'unisson ou à l'octave. La mélodie est fort simple, elle ne parcourt que six sons; preuve évidente de

## ODE DE PINDARE.

Χρυ σε —— α φορ —— μιγξ α —— πολ — λω —

γοσ και ι —— ο — πλο-κα — μων συν — δι —

κον μοι — σαν κτε — α —— νον τασ α —

κου-ει μεν βα — σισ α — γλαι — ας αρ — χα.

Χορος εις κιθαραν

πει-θον —— ται δ'α —— οι δοι σα — μα —

σιν α — γη-σι -χο — ρων ο — πο —— ταν των

φροι-μι —— ων αμ — βο —— λας τευ —

χης ε — λε —— λι — ζο — με —— να

και τον αιχ — μα —— ταν κε —

ραυ—νον σβεν — νυ —— εις

l'ancienneté de ce morceau, qui fut vraisemblablement composé avant l'invention de la lyre à sept cordes. On peut voir, à la planche ci-jointe, la traduction en notes modernes que M. Burette a faite de ce fragment, et certainement on n'attribuera pas à une pareille musique l'enthousiasme qu'excitait Pindare lorsqu'il chantait ses vers. Rien ne saurait mieux prouver que les grands effets de l'art tenaient chez les anciens à son alliance intime avec la poésie, aux beautés de cette langue grecque dont l'accent, perdu pour nous, faisait une musique ravissante de la déclamation notée. Et comment croire, en effet, que ces Grecs, dont nous connaissons les tragédies et les statues, nous soient restés fort inférieurs dans celui de tous les arts qui leur semblait le plus important ? Mais comme le beau simple était pour eux le sublime, il est probable qu'en musique ils le faisaient consister uniquement dans l'énergie, la noblesse et la vérité de l'expression, et que tout ce qu'on pouvait y ajouter leur paraissait superflu ou même défectueux. Ainsi, ce qui chez les modernes constitue la musique,

à l'exception de l'harmonie [1], tenait chez les Grecs à la poésie. La mélodie suivait le vers plutôt qu'elle ne l'accompagnait, et le rhythme n'avait point d'autres règles, puisque les mesures de la musique répondaient aux pieds des vers : aussi les notes n'avaient-elles que deux valeurs, une pour la longue syllabe, une pour la syllabe brève.

Aristide Quintilien donne une liste fort étendue des différentes mesures, et des diverses propriétés qu'elles avaient pour calmer ou agiter l'âme, selon la nature des syllabes. Je m'abstiens de la rapporter toute entière; mais on y trouve que « le mouvement de deux syllabes ou de deux notes » égales, si elles sont courtes, est vif, impétueux et propre pour les danses militaires appelées pyrrhiques, dans lesquelles » les danseurs sont armés ; que le mouvement » réglé par des pieds poétiques composés de » syllabes longues, étant plus grave, plus » sérieux, convient aux hymnes chantés en » l'honneur des dieux, aux fêtes religieuses » et aux sacrifices. »

[1] Nous avons déjà vu que les anciens ne la connaissaient point.

Ces deux exemples suffisent pour faire juger combien la *note* était esclave du *mot ;* ils nous montrent la musique intimement unie à la poésie, et se confondant en quelque sorte avec elle, au point qu'on ne sait plus à laquelle doit rester le nom de mélodie. Et l'on ne doit point oublier ici que les instrumens mêmes se trouvaient soumis au joug du poëte, puisqu'ils n'accompagnaient jamais le chant qu'à l'unisson ou à l'octave.

# CHAPITRE III.

## DES INSTRUMENS GRECS.

Les Grecs avaient des instrumens de trois espèces, dont les sculptures antiques nous font connaître les différentes formes. Les principaux instrumens à cordes étaient la lyre, la harpe, la cithare, le psaltérion, etc.: on les touchait tous avec les doigts, ou avec le *plectrum* [1], qui servait à pincer les cordes. Les instrumens à vent étaient la flûte, le syrinx ou la flûte de Pan, le cor, la trompette [2], etc. Enfin, les instrumens de per-

[1] Virgile, dans l'Énéide, dit que le plectrum était d'ivoire.

[2] Quoique Homère fasse mention de la trompette dans l'Iliade, et qu'elle existât de son temps, tous les critiques s'accordent à dire que cet instrument était inconnu aux Grecs à l'époque de la guerre de Troie. Avant son invention, les anciens se servaient à la guerre, pour donner le signal des batailles, de torches allumées, et plus tard, de conques de mer dans lesquelles on soufflait, ce qui fit imaginer la trompette.

cussion étaient la cymbale, le tambour, la cloche [1], etc.

Parmi ces instrumens, et beaucoup d'autres du même genre que je n'ai pas nommés, la lyre et la flûte étaient les deux plus estimés, et ils paraissent avoir été multipliés à l'infini chez les anciens. Tous les poëtes jouaient de la lyre, et s'en accompagnaient lorsqu'ils chantaient leurs vers; car tous les vers se chantaient, et de là vient le début de nos poëmes, ou, comme le dit Rousseau, l'habitude de dire encore *je chante*, quoiqu'on ne chante plus. Les premiers *rapsodes*, ou chanteurs de vers, ressemblaient beaucoup aux bardes écossais et aux troubadours de la Provence. Le plus célèbre d'entre eux,

---

[1] Il ne paraît pas que les anciens aient connu l'espèce de tambour qu'on emploie aujourd'hui dans nos armées, mais seulement les tambours de basque. A l'égard des cloches, quoiqu'elles aient été certainement connues dès la plus haute antiquité, puisqu'il en est fait mention fréquemment dans la Bible, on n'avait point imaginé de les suspendre aux monumens élevés et de les faire sonner par le moyen des cordes. Cet usage n'a pris naissance qu'au sixième siècle, et plusieurs écrivains grecs donnent le nom de *vase* à la cloche.

le divin Homère, s'accompagnait de la lyre, lorsqu'il allait chantant de ville en ville son Iliade et son Odyssée; la lyre de Pindare est connue de l'univers; Hésiode ne put être admis au nombre de concurrens dans les jeux pythiqnes, parce qu'il n'était pas capable de s'accompagner lui-même sur la lyre; enfin, tout ce qui était poésie chez les anciens, depuis l'hymne adressé aux dieux jusqu'à la joyeuse chanson de table, nécessitait l'emploi de cet instrument.

La différence qui existait entre la lyre, la cithare et le psaltérion, ne nous est pas bien connue, et beaucoup d'auteurs anciens et modernes confondent ces instrumens. Il paraît cependant, d'après un passage d'Aristide Quintilien, qu'il y avait entre eux des nuances très-sensibles du grave à l'aigu. Peut-être aussi quelques-uns étaient-ils faits pour demeurer sur leur base, comme notre harpe; mais il est bien certain que le joueur de cithare portait son instrument, et qu'il pouvait jouer assis ou debout, puisque Tacite, en parlant des règles du décorum observées par les musiciens de profession, auxquelles Néron se soumettait, dit que cet

empereur ne s'asseyait point tant qu'il jouait, *selon les lois de la cithare.*

Quant à la flûte, elle tomba en disgrâce peu de temps après avoir été inventée. Les prêtres d'Apollon l'ayant bannie de leurs temples, en souvenir de la lutte de ce dieu contre Marsyas, on l'abandonna d'abord au peuple comme un instrument ignoble ; mais quand le luxe et le goût des plaisirs se furent introduits dans la Grèce, elle reprit tellement faveur, qu'il était indigne d'un homme bien né de n'en pas savoir jouer ; et Périclès, ayant entrepris l'éducation de son neveu Alcibiade, lui donna pour maître le célèbre Antigénides, qu'il fit venir de Thèbes. Les Thébains se piquaient de surpasser tous les autres Grecs sur la flûte, et regardaient cette prééminence comme un point très-important. On en peut juger par ce passage de Dion-Chrysostome : « Après la ruine totale » de leur ville, dit-il, qui n'est pas encore » rebâtie, il ne restait plus d'habitans que » dans le moindre quartier appelé Cadmée. » Ceux-ci s'occupèrent fort peu du soin de » restaurer leurs monumens publics, qui » avaient été abattus ; mais ils se donnèrent

» la plus grande peine pour tirer des débris
» et pour relever une statue de Mercure sur
» laquelle se lisait cette inscription : *La Grèce*
» *a déclaré que Thèbes a remporté le prix*
» *sur la flûte.* Cette statue est encore sur
» pied, parmi les ruines, dans la vieille place
» publique. »

Les joueurs de flûte célèbres faisaient des fortunes immenses. Plutarque parle des grandes richesses de Théodurus, maître de flûte renommé, qui fut père d'Isocrates l'orateur. Lucien rapporte qu'un certain Isménias de Thèbes acheta une flûte, à Corinthe, trois talens, ce qui fait 16,500 francs de notre monnaie : beaucoup d'autres gagnaient et dépensaient des trésors. Il fallait, au reste, que les joueurs de flûte fussent en bien grand nombre dans la Grèce ; car, non-seulement ils étaient nécessaires dans les temples où ils jouaient pendant les sacrifices, dans l'orchestre des théâtres et dans toutes les cérémonies publiques, mais on les voit encore appelés aux noces, aux fêtes et aux festins, comme des personnages obligés.

Plusieurs femmes ont aussi excellé à jouer de la flûte. La plus célèbre est *Lamia*, que

sa beauté [1], son esprit et son talent ont fait regarder comme le prodige de l'antiquité. Elle était née à Athènes, mais le désir de se perfectionner dans son art l'ayant attirée à la cour d'Alexandrie, elle devint captive de Démétrius lorsqu'il eut défait et vaincu Ptolémée Soter. Démétrius, le plus bel homme de son temps, et beaucoup plus jeune que Lamia, n'en tomba pas moins dans les fers de sa captive; et sur ses prières il accorda de grandes faveurs aux Athéniens, qui érigèrent un temple à leur protectrice, sous le nom de *Vénus Lamia*.

[1] On peut voir sa tête, gravée sur une améthiste, à la Bibliothéque du roi. Elle est représentée avec le voile et les bandelettes que portaient les joueuses de flûte.

# CHAPITRE IV.

## DES JEUX GRECS.

Parmi les jeux institués en Grèce, il y en avait dans plusieurs villes dont l'objet spécial était la poésie et la musique. On les appelait jeux pythiques, parce qu'ils se célébraient en l'honneur d'Apollon et de la victoire remportée par ce dieu sur le serpent Python; tels étaient ceux de Delphes, de Milet en Ionie, de Thessalonique, etc., etc. Là, pendant long-temps la musique et la poésie mêlèrent leurs accens; les poëtes chantaient leurs vers, en s'accompagnant de la lyre. Mais enfin la musique parvint à entrer en lice sans le secours de la poésie. Il fallut pour cela que Sacadas, poëte et musicien célèbre [1], réconciliât les prêtres d'Apollon avec la flûte, par la manière dont il joua à

[1] Pausanias dit avoir vu sur le mont Hélicon la statue de Sacadas, qui le représentait une flûte à la main.

Delphes un air pythique ; ce qui engagea les amphictions à fonder un prix pour les instrumens seuls [1]. Le chemin ouvert par Sacadas fut suivi par beaucoup d'autres musiciens, jusqu'à l'époque où les amphictions retranchèrent la flûte du concours, comme un instrument trop plaintif, et qui ne convenait que pour accompagner les élégies, usage auquel il avait toujours été principalement consacré.

C'est dans les jeux pythiques que Simonides, Alcée, Sapho, Corinne, Pindare, en un mot tous les poëtes venaient disputer la couronne. Sapho y fit entendre le mode lixo-lydien qu'elle avait inventé, et que les poëtes tragiques adoptèrent comme le plus lamentable. Pindare, dans sa jeunesse, y fut vaincu cinq fois par Corinne dont il avait pris des leçons; et l'on ne peut guère attribuer des défaites si nombreuses à la galanterie des juges.

Quoique les jeux olympiques n'eussent point pour objet un concours musical, une

---

[1] Le prix était une couronne ou des pommes consacrée à Apollon.

statue n'en fut pas moins élevée à Pythocritus, pour le talent avec lequel il avait joué de la flûte à ces jeux, pendant les exercices gymnastiques. Nous voyons aussi dans plusieurs écrivains anciens que la trompette accompagnait les courses de chevaux, et la flûte les courses de chars. Quant aux jeux néméens, appelés ainsi parce qu'ils se célébraient à Némée en Arcadie, la musique y faisait partie des exercices, dont la plupart étaient les mêmes qu'à Olympie; témoin ce que rapporte Plutarque dans la vie de Philopœmen. « Philopœmen, dit-il, » étant élu une seconde fois général des » Achéens, peu de temps après avoir gagné » la bataille de Mantinée, parut au théâtre, » où l'on célébrait les jeux néméens, et » pendant *que les musiciens concouraient* » *pour le prix de musique*. Au moment où » il entrait, Pylades de Mégalopolis com- » mençait à chanter sur la lyre un air de » Thimotée, dont les premières paroles sont : » *Voilà le héros dont la gloire nous a dé-* » *livrés et nous a rendu la liberté.* »

» Ces vers, l'énergie avec laquelle ils fu- » rent prononcés, la beauté de la voix du

» chanteur, excitèrent un transport général;
» tous les yeux se portèrent sur Philopœ-
» men, et la violence des applaudissemens
» et des acclamations montra que l'on comp-
» tait déjà sur la victoire.»

# CHAPITRE V.

## DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE CHEZ LES GRECS.

Tous les drames anciens étaient chantés. Les Grecs donnent constamment le nom de *mélodie* à la déclamation, et le chant est regardé par Aristote comme le *plus grand embellissement que puisse recevoir la tragédie*. Mais ce qui dut aussi contribuer à établir cet usage, c'est que les théâtres anciens étaient beaucoup trop spacieux pour que les acteurs eussent pu se faire entendre autrement. Outre leur immense étendue, ces théâtres n'étaient point couverts; aussi tous les moyens étaient-ils employés pour augmenter la force de la voix et pour empêcher le son de se perdre. Les acteurs portaient tous des masques de métal construits d'après les mêmes principes qui constituent la trompette, et des échos étaient ménagés dans différentes parties de la scène, au moyen

de vases harmoniques dont on ne peut aujourd'hui expliquer clairement l'effet, mais dont l'usage n'est pas douteux.

L'orchestre n'était point, comme chez nous, placé plus bas que le théâtre; il se trouvait sur le théâtre même, dont il occupait la partie inférieure, qui était faite en demi-cercle, et garnie de siéges tout autour. On l'appelait orchestre parce que c'était là que s'exécutaient les danses [1].

La musique qui accompagnait le dialogue ou l'action différait de celle qui accompagnait le chœur; car, si l'on s'en rapporte à Plutarque, les poëtes tragiques avaient adopté la méthode inventée par Archiloque, qui « récitait une partie de ses vers iambi- » ques avec un accompagnement, et chan- » tait les autres que les instrumens suivaient » *note pour note.* » Le dialogue était donc une espèce de récitatif interrompu ou soutenu de temps en temps par la cithare et par d'autres instrument à cordes, tandis que le chœur était accompagné de suite par tout

---

[1] Chacun sait que la danse faisait partie de la tragédie ancienne.

l'orchestre. Ce chœur des anciens, si célèbre, formait, comme chacun sait, une partie importante du drame : il ne remplissait point les entr'actes, puisqu'il paraît prouvé à tous nos savans que la tragédie grecque n'était point divisée par actes; mais il intervenait fréquemment dans l'action, soit en totalité, soit par l'organe de son chef qu'on appelait coryphée. C'était aussi ce chœur qui exécutait les danses pantomimes inventées par Eschyle.

Rien n'indique d'ailleurs que les odes chantées par le chœur aient été autre chose que la déclamation notée. En général la musique dramatique paraît avoir été plus simple qu'aucune autre; et selon Plutarque, le genre chromatique n'était jamais employé dans la tragédie.

On a dit que les tragédies grecques, n'étant composées que de quinze ou seize cents vers, auraient été beaucoup trop courtes si elles avaient été simplement déclamées comme nos tragédies ; on peut dire aussi qu'elles seraient devenues beaucoup trop longues si on les avait semées d'airs semblables à ceux de nos opéras. Telle était au

reste, sur ce point l'opinion de Voltaire [1] : « Le récitatif italien, dit-il, est précisément » la mélopée des anciens, c'est cette décla- » mation soutenue par des instrumens de » musique. Cette mélopée qui n'est ennuyeuse » que dans vos mauvaises tragédies-opéras, » est admirable dans vos bonnes pièces [2]. » La musique dramatique des anciens était donc propre seulement à renforcer l'articulation, et son plus grand charme résidait bien certainement dans l'harmonie des vers grecs.

La profession d'acteur fut long-temps honorable chez les Grecs. Leurs poëtes, dont la plupart étaient orateurs, hommes d'état et généraux, jouaient tous dans leurs propres pièces; et Sophocle, qui le premier ne parut pas sur le théâtre, fut obligé de s'en excuser sur son défaut de voix.

---

[1] Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne.

[2] Nos dilettanti peuvent se rappeler que lorsqu'on a donné *la Clemenza di Tito*, le récitatif était fort souvent applaudi, surtout celui du rôle de Crivelli, parce que ce chanteur prononçait parfaitement bien. Ce récitatif, cependant, n'avait sur tous les autres que l'avantage d'accompagner les beaux vers de Métastase, dont fort peu de spectateurs comprenaient le sens.

## CHAPITRE VI.

### DES CHANSONS ET DE LA MUSIQUE MILITAIRE CHEZ LES ANCIENS.

Ce n'était pas seulement dans les temples, dans les jeux publics et sur les théâtres, que la musique charmait l'antiquité. Chez aucun peuple l'usage des chansons ne fut aussi répandu que chez les Grecs : ils en avaient sur tous les sujets, pour toutes les circonstances; et quand on pense que leur histoire et jusqu'à leurs lois furent chantées avant d'être écrites [1], puisque de là vient, selon Aristote, que le même nom fut donné aux lois et aux chansons, on serait tenté de croire que les anciens ont plus chanté qu'ils n'ont parlé.

---

[1] Strabon nous apprend que Lycurgue étant arrivé en Crète (aujourd'hui l'île de Candie), s'adjoignit Thalès pour mettre en musique les lois qu'il destinait aux Lacédémoniens.

A table, dans les premiers temps, tous les convives chantaient ensemble les louanges des dieux, et ces chansons étaient de véritables cantiques. Dans la suite les convives chantaient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrte, qui passait de la main de celui qui venait de chanter à celui qui allait chanter. Mais quand la musique se fut perfectionnée chez les Grecs, et qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus que les gens habiles qui furent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres convives, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnèrent lieu au proverbe grec, qu'un homme *chante au myrte*, pour faire entendre qu'il est ignorant.

Ces odes accompagnées de la lyre s'appelaient *scolies*. Leurs sujets se tiraient non-seulement de l'amour et du vin, mais encore de l'histoire, de la guerre, et même de la morale. Nous pouvons juger des premières, par les soixante-dix odes d'Anacréon qui nous restent.

Les Grecs avaient aussi des chansons pour

les diverses professions. Telles étaient les chansons des bergers, dont une espèce, appelée *bucoliasme*, était le véritable chant de ceux qui conduisaient le bétail, tandis que le *chant bucolique*, ou ce que nous appelons la *pastorale*, n'en offrait qu'une agréable imitation; telles étaient les chansons des moissonneurs, des meuniers, des tisserands, des ouvriers en laines, des nourrices, etc.

Pour des occasions particulières, ils avaient le chant des noces, qui s'appelait *hyménée*, *épithalame ;* le chant de Datis, pour les réunions joyeuses, l'*ialème* et le *linos*, pour les cérémonies funèbres et les événemens malheureux. Ce linos se chantait aussi chez les Égyptiens, et s'appelait par eux *maneros*, du nom d'un de leurs princes, aux obsèques duquel on l'avait chanté.

Enfin, il y avait encore des hymnes ou *chansons* en l'honneur des dieux et des héros, telles que les *Jules* de Cérès et de Proserpine, la *Philélie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, etc.

Les anciens étaient trop passionnés pour la musique et trop persuadés de l'influence

qu'elle exerçait sur le moral de l'homme, pour n'en point faire usage dans leurs armées. « Rien n'est plus propre, dit Plutarque, que » la musique, à porter les hommes aux » grandes actions, et particulièrement à ex- » citer en eux le degré de courage nécessaire » pour braver les dangers de la guerre; c'est » à cette fin que les uns employaient la flûte » et les autres la lyre dans leurs armées. » En effet, les austères Lacédémoniens eux-mêmes, malgré leurs lois inhospitalières contre les étrangers, s'efforçaient d'attirer dans leur pays les musiciens célèbres, et ils encourageaient la musique, dans l'intention surtout de s'en servir pour animer le courage de leurs soldats. Tyrtée, général athénien, et musicien renommé pour la composition de ses airs militaires, fut appelé par eux dans leur seconde guerre contre les Messéniens, et les écrivains attribuent la victoire qu'ils remportèrent alors à l'enthousiasme qu'excita dans l'armée le son d'une nouvelle flûte militaire ou d'un clairon que Tyrtée venait d'inventer. Aussi Plutarque dit-il que Tyrtée fut admis au rang des citoyens de Sparte, et que ses airs militaires furent chantés dans

l'armée lacédémonienne tant que dura la république.

Thèbes et Lacédémone avaient une flûte sur leurs enseignes ; les Crétois avaient une lyre.

## CHAPITRE VII.

### DE LA MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS.

Tout occupés du soin de conquérir le monde, les Romains n'ont été dans les arts que de faibles imitateurs des Grecs. Le goût de la musique néanmoins leur était commun avec tous les peuples ; et l'on trouve des traces de l'art parmi eux dès les premières pages de leur histoire. Selon Denis d'Halicarnasse, les Arcadiens furent les premiers qui apportèrent en Italie les lettres grecques et les instrumens de musique, tels que la lyre et le triangle ; car jusque-là le chalumeau y avait été le seul instrument en usage. Quant à leur musique vocale, les Romains l'imitèrent d'abord des Étrusques leurs voisins, et elle paraît avoir différé sous quelques rapports de la musique grecque. L'historien que je viens de citer dit, en parlant du premier triomphe romain, qui fut celui

de Romulus, que ce prince, couvert d'une robe de pourpre, était porté dans un char traîné par quatre chevaux, et que l'armée suivait en ordre de bataille, les soldats louant les dieux dans des *hymnes nationaux*, et chantant des vers impromptus [1] en l'honneur de leur général.

Numa commença son règne 715 ans avant J.-C., vers le temps où Pythagore était en Italie; et le sixième article de ses règlemens religieux institue les *salii*, jeunes gens qui dansaient, et chantaient des hymnes en l'honneur du dieu de la guerre. La fête de Mars se célébrait dans le mois qui porte ce nom, et durait plusieurs jours pendant lesquels les *salii* parcouraient la ville, dansant et chantant au Capitole et dans le forum. Ils étaient au nombre de treize, et l'on avait soin de les choisir beaux et bien faits.

Dans les fragmens qui nous restent des lois des douze tables, lesquelles furent insti-

---

[1] Ce passage donne une origine bien ancienne aux improvisateurs italiens, le triomphe de Romulus ayant eu lieu dans la quatrième année de Rome, 749 ans avant J.-C.

tuées 450 ans avant J.-C. vers l'époque de l'abolition du pouvoir des décemvirs, on trouve les deux articles suivans.

« I. Le crieur proclame les funérailles. Le » conducteur du deuil dans les jeux funè- » bres peut se faire assister d'un officier pu- » blic et de licteurs. Il lui est permis de » faire usage de trois manteaux carrés, » d'une bande de pourpre sur la tête, et de » dix *joueurs de flûte* ; mais rien de plus. »

« XII. Les prières pour les hommes révé- » rés auront lieu dans une assemblée du » peuple, et les chants funèbres seront ac- » compagnés par une flûte. »

Les Romains avaient des chansons nuptiales; mais avant qu'ils eussent imité l'épithalame des Grecs, ils chantaient aux noces certains airs en usage à Fescennia, ville d'Étrurie, et qu'ils appelaient pour cette raison *versus fescenini.* Horace dit que la poésie en était obscène ; il est probable que la musique en était grossière.

On sait que dans les beaux temps de Rome, la musique, au théâtre, était inséparable du drame. Il paraît même prouvé que les Romains eurent toujours cet usage; car

leur premier spectacle dramatique eut un objet religieux, et la musique était de la plus haute importance dans toutes leurs institutions religieuses. La peste ayant désolé Rome sous le consulat de C. Sulpicius Peticus, et C. Licinius Solo, les magistrats imaginèrent, pour apaiser la colère céleste, d'instituer de nouveaux jeux en l'honneur des dieux. Ces jeux, appelés *scenici*, étaient des représentations théâtrales, dans lesquelles des acteurs, qu'on avait fait venir de l'Étrurie, exécutaient, au son de la flûte, des danses pantomimes à la manière des Toscans. Bientôt de jeunes Romains voulurent imiter ces danseurs, et ils entremêlèrent les pantomimes de railleries et de vers grossiers. Ces jeux une fois établis se perfectionnèrent peu à peu, et les acteurs romains furent appelés *histriones*, du mot toscan *hister*, qui signifie *joueur sur le théâtre*.

Les premiers essais de Rome dans tous les arts furent donc entièrement dus à ses relations avec les Étrusques, jusqu'à l'époque où les Romains firent la conquête de la Sicile, deux cents ans avant J.-C. Aucun état de la Grèce n'avait produit un aussi grand nombre

d'hommes célèbres que la Sicile ; et, pour ne parler ici que de ce qui a rapport à la musique, les Siciliens étaient les inventeurs de la poésie pastorale et des instrumens à vent, avec lesquels les bouviers et les bergers accompagnaient leurs airs champêtres. Rome s'enrichit des connaissances acquises par ce vieux peuple, et la musique s'y perfectionna comme tous les autres arts. Enfin, les Romains, ayant conquis toute la Grèce, eurent le bon esprit d'en adopter les coutumes [1]. On vit les vainqueurs solliciter des leçons de leurs tributaires, toute la jeunesse romaine se rendre à l'école d'Athènes, et les Grecs conserver une sorte de souveraineté sur leurs maîtres, même au temps où vivait Cicéron. Il est donc très-probable que la musique de Rome, à l'époque la plus brillante de la république et sous les empereurs, ne fut point autre chose que la musique grecque. Le *Car-*

---

[1] On doit remarquer, dit Montesquieu, que ce qui a le plus contribué à rendre les Romains les maîtres du monde, c'est qu'ayant combattu successivement contre tous les peuples, ils ont toujours renoncé à leurs usages sitôt qu'ils en ont trouvé de meilleurs. (*Grandeur et Décadence des Romains.*)

*men seculare* [1] d'Horace, et son *Dianam tenere* en sont de fortes preuves; ces odes, précieux modèles de la poésie lyrique des Latins, ont la forme et la mesure des odes grecques; et il n'est guère possible de douter que la musique n'en fût aussi dans le style grec. On peut en dire autant de la musique dramatique, le théâtre romain étant entièrement calqué sur celui des Grecs, au point que beaucoup de drames latins ne sont pour ainsi dire que des traductions.

Soixante ans après J.-C., Néron institua des exercices de musique, de poésie et d'éloquence qui devaient avoir lieu tous les cinq ans; et l'on sait qu'il monta lui-même plusieurs fois sur le théâtre, comme un chanteur public. Il fit son premier début chez les Grecs, l'an 66 de notre ère, lorsqu'il lui prit fantaisie d'imiter Flaminius, en rendant aux états de la Grèce leur antique li-

---

[1] Le *Carmen seculare* était chanté à deux chœurs par trente-sept jeunes nobles et autant de jeunes filles. Ils chantaient différentes strophes, tantôt ensemble, tantôt alternativement. Ces deux premières strophes de l'hymne étaient chantées par un chœur plus nombreux, qui représentait le peuple.

berté. On sent qu'une pareille intention, et le soin qu'il prit de corrompre par des présens ses juges et ses compétiteurs, contribuèrent plus que son talent à le faire couronner : il obtint le prix de musique dans tous les jeux, sans en excepter les jeux olympiques, et revint en Italie, rapportant dix-huit cents couronnes. Il fit son entrée dans Rome en triomphateur, porté sur le même char qui n'avait servi jusque-là qu'aux généraux romains. Diodorus, fort célèbre alors par son talent sur la cithare, et un grand nombre d'autres musiciens grecs le suivaient, confessant qu'ils avaient été vaincus par lui. Une pareille adulation prouve que les artistes grecs ne se distinguaient pas par l'indépendance de leur caractère.

Les successeurs de Néron encouragèrent les jeux qu'il avait établis, et qui se célébrèrent long-temps dans toutes les grandes villes de l'empire. Il ne paraît pas cependant que jamais les Romains aient porté la musique au degré de perfection que les Grecs avaient atteint. Il en fut de même chez eux de tous les autres arts. On peut trouver la cause de leur infériorité dans l'usage où ils étaient

d'abandonner ce genre d'occupations à leurs esclaves, tandis que dans la Grèce, au contraire, l'exercice des beaux-arts, des arts *libéraux*, était uniquement réservé aux hommes libres.

# CHAPITRE VIII.

## DU PLAIN-CHANT.

La musique grecque, comme toute espèce de chose, eut son enfance, sa maturité et son déclin : les plaintes d'un grand nombre d'écrivains anciens nous révèlent l'époque de sa dégénération ; et cette époque fut celle où la supériorité qu'avait conservée jusqu'alors la musique vocale devint le partage de la musique instrumentale. Les joueurs de lyre et de flûte, ayant été admis dans les jeux publics autrement que pour accompagner, perfectionnèrent tellement leur exécution, que la musique devint un art distinct de la poésie. Une innovation si importante passa des jeux sur le théâtre; le chœur, qui toujours avait gouverné la mélodie de l'orchestre, fut gouverné par elle; la prosodie et la mesure devinrent esclaves de la légèreté de la main; le rhythme dis-

parut [1], et avec lui toute l'énergie de l'art. Le genre enharmonique, ce genre par excellence, était presque entièrement oublié depuis long-temps; il ne resta plus qu'une musique vague, privée de vigueur, où tout se réduisait à l'exécution de la difficulté. C'est du moins ce que prétendent Aristote, Platon et d'autres, qui tous déplorent la corruption de l'art. Il se peut que ces philosophes, semblables aux amateurs modernes, aient vu le mal plus grand qu'il n'était alors; car c'est surtout en musique que l'on tient à ses souvenirs, et qu'on est souvent tenté d'imputer à la décadence de l'art l'affaiblissement que l'âge apporte à notre sensibilité. Quoi qu'il en soit de la véritable époque où la musique grecque commença à dégénérer, on la voit disparaître avec les

[1] L'abbé Arnaud, dans sa dissertation sur l'accent de la langue grecque, prétend que les irrégularités qu'on remarque dans les compositions des derniers poëtes grecs, dont souvent les vers ont une et jusqu'à deux syllabes de trop ou de moins, tient à l'obligation où étaient ces poëtes, de se soumettre aux nouvelles mesures qu'inventaient les joueurs d'instrumens, à mesure que leur art se perfectionnait.

autres arts, dans les révolutions successives qui ravirent à la Grèce son indépendance, et qui livrèrent enfin la patrie de Démosthènes et de Sophocle au joug des Ottomans. Il ne resterait donc aucune trace de la musique ancienne, si l'on n'avait point de tout temps attaché les arts aux religions. Les temples, ces grands conservateurs, sauvent toujours quelques débris des connaissances humaines : les premiers chrétiens s'étant saisis de la musique pour l'appliquer aux hymnes et aux psaumes, nous retrouvons dans notre plain-chant un reste bien défiguré mais bien précieux de la musique des Grecs.

Comme le christianisme s'établit d'abord dans l'Orient, où résidaient les premiers empereurs qui embrassèrent la foi, et où tout était réglé pour le conseil et sous la direction des pères grecs, les rites et les cérémonies qu'adoptèrent ensuite les chrétiens d'Occident sont d'origine orientale. Mais avant même qu'ils eussent des églises, les premiers chrétiens chantaient les louanges de Dieu dans leurs assemblées secrètes ; soit qu'ils eussent imité cet usage des Grecs, ou

des hébreux. Philon, parlant des assemblées nocturnes des chrétiens, qu'il appelle thérapeutes, dit : « Après le souper, leurs chants » sacrés commencèrent : quand ils furent » tous levés, il se forma deux chœurs, un » d'hommes et un de femmes. Alors ils chan- » tèrent en l'honneur de leur dieu des hym- » nes de mesures et de modulations diffé- » rentes, tantôt chantant ensemble, et tan- » tôt se répondant tour à tour. »

Ce passage prouve suffisamment l'usage de la musique chez les chrétiens primitifs, même avant que leur religion fût légalement établie, ce qui n'eut lieu, comme on sait, qu'à l'époque où l'empereur Constantin embrassa le christianisme. Dans l'année 313 de notre ère, cet empereur bâtit plusieurs églises somptueuses; et les chrétiens, obligés pendant long-temps de lutter contre les païens qui s'efforçaient de rétablir les faux dieux, donnèrent à leurs cérémonies religieuses la pompe la plus solennelle. Saint Augustin parle des délices qu'il éprouva en entendant les psaumes que l'on chantait dans l'église de Milan, lorsqu'il y entra après sa conversion : « Les voix coulaient dans mon

» oreille, dit-il, la vérité dans mon cœur, » et les larmes d'une douce piété de mes » yeux. » La musique qui affectait ainsi saint Augustin était le chant *ambrosien*, ainsi nommé du nom de saint Ambroise, archevêque de Milan sous le règne de l'empereur Théodose. Saint Ambroise est regardé comme l'inventeur du plain-chant; c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme et des règles au chant ecclésiastique, pour l'approprier à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tombait de son temps la musique.

Il reste si peu de vestiges du chant ambrosien [1], qu'on ne sait pas précisément quelle était sa constitution. Si l'on examine le chant de l'église de Milan, on n'y trouve point de différence sensible avec celui du reste de l'église. On ne peut douter cependant qu'il ne fût construit dans le système

---

[1]. On peut cependant en prendre une idée par le célèbre cantique *Te Deum laudamus*, dont on suppose généralement que saint Ambroise et saint Augustin ont composé les paroles et la musique. Beaucoup d'auteurs modernes se glorifieraient d'avoir fait ce morceau.

des tétracordes, non-seulement parce qu'il était d'origine grecque [1], mais encore parce que tous les anciens chants ecclésiastiques qu'on n'a pas eu le mauvais goût d'accommoder à la moderne, font entendre une mélodie qui n'a pu s'établir sur notre gamme.

La musique resta dans l'état où saint Ambroise l'avait mise, jusqu'à l'époque où le pape saint Grégoire [2] la perfectionna de nouveau. On ne sait pas au juste quel changement il apporta au plain-chant; cependant tous les écrivains s'accordent à dire qu'il ajouta les quatre tons, ou modes plagaux aux quatre modes authentiques [3] dont saint Ambroise avait fait usage. Quoique le tra-

---

[1] Saint Ambroise avait long-temps résidé à Antioche, capitale de la Syrie, sous Constantin. C'est dans cette ville que s'était établi d'abord l'usage de chanter des hymnes et des chœurs pour le service divin ; et, selon Eusèbe, saint Ambroise tira de là les mélodies qu'il transporta dans l'église de Milan.

[2] Grégoire commença son pontificat en 590.

[3] Selon que, en terme de plain-chant, le mode est authentique ou plagal, les deux tétracordes sont conjoints ou disjoints ; ce qui produit une grande variété d'affection dans les modes.

vail de ce pontife ait été en grande partie une compilation, puisqu'il choisit dans les restes de l'antiquité les meilleures pièces dont il composa le rituel, cette musique n'en prit pas moins le nom de *chant grégorien* ou de *chant romain*. Elle subsiste encore aujourd'hui à Rome et dans toutes les églises catholiques, telle qu'elle a été établie par saint Grégoire.

Saint Grégoire n'est pas l'inventeur des caractères du plain-chant. De son temps, déjà on avait substitué à la multitude de caractères grecs que les anciens avaient appliqués à la musique, quinze lettres de l'alphabet romain, ce qui simplifiait beaucoup la notation [1]. Grégoire réduisit encore ces quinze lettres à sept, qui suffisaient pour son heptacorde; mais peu de temps après sa mort (ou peut-être même de son vivant, car les écrivains ne sont pas d'accord sur ce point), les premiers caractères musicaux

---

[1] Plusieurs écrivains, et notamment Rousseau, regardent Boëce comme le premier auteur de ce changement. Cependant Boëce n'en parle point dans son ouvrage où il traite de la notation; et il paraît probable que cet usage est postérieur à lui.

ayant été inventés, on les appliqua au chant grégorien.

Une des choses les plus avantageuses que saint Grégoire ait faites pour l'art fut la fondation d'une école de chant, où se conservèrent les principes et les formes qu'il avait établis. Cette école subsistait encore trois cents ans après la mort du saint pontife, qui arriva en 604, et elle avait jusqu'alors fourni des chanteurs aux diverses églises de la chrétienté; on y conservait le lit dans lequel couchait saint Grégoire, l'original de son rituel, et le fouet dont il se servait pour punir *les jeunes clercs et les enfans de chœur qui ne prenaient pas bien le ton*[1]. Grace à cet établissement, l'Europe, en proie aux déchiremens qui suivirent l'invasion des barbares, put encore retrouver quelques restes défigurés de la mélodie antique.

Le chant romain avait été porté en Angleterre par le moine saint Augustin, que saint Grégoire envoya dans ce pays pour y prêcher la religion; plus tard il fut introduit en Allemagne par saint Boniface de

[1] Histoire du pontificat de saint Grégoire.

Mayence; et Charlemagne, ce glorieux protecteur des arts et des lettres, ne négligea rien pour le propager en France. On peut juger de la peine qu'il eut à y réussir par le passage suivant, extrait d'un ouvrage du temps qu'on a imprimé à Francfort en 1594.

« Le très-pieux roi Charles étant retourné » célébrer la pâque à Rome avec le seigneur » apostolique, il s'émut, durant les fêtes, » une querelle entre les chantres romains et » les chantres français. Les Français préten- » daient chanter mieux et plus agréablement » que les Romains; les Romains se disant » les plus savans dans le chant ecclésiastique, » qu'ils avaient appris du pape saint Gré- » goire, accusaient les Français de corrom- » pre, d'écorcher et de défigurer le vrai » chant. La dispute ayant été portée devant » le seigneur roi, les Français qui se tenaient » forts de son appui, insultaient aux chantres » romains. Les Romains, fiers de leur grand » savoir, et comparant la doctrine de saint » Grégoire à la rusticité des autres, les » traitaient d'ignorans, de rustres, de sots, » et de grosses bêtes. Comme cette alterca- » tion ne finissait point, le très-pieux roi

» Charles dit à ses chantres : Déclarez-nous » quelle est l'eau la plus pure et la meil» leure, celle qu'on prend à la source vive » d'une fontaine, ou celle des rigoles qui » n'en découlent que de bien loin ? Ils dirent » tous que l'eau de la source était la plus » pure, et celle des rigoles d'autant plus al» térée et sale qu'elle venait de plus loin. » Remontez donc, reprit le seigneur roi » Charles, à la fontaine de saint Grégoire, » dont vous avez évidemment corrompu le » chant. Ensuite le seigneur roi demanda au » pape Adrien des chantres pour corriger » le chant français ; et le pape lui donna » Théodore et Benoît, deux chantres très» savans, instruits par saint Grégoire même ; » il lui donna aussi des antiphoniers [1] de » saint Grégoire, qu'il avait notés lui-même » en notes romaines. De ces deux chantres, » le seigneur roi Charles, de retour en France, » en envoya un à Metz et l'autre à Soissons, » ordonnant à tous les maîtres de chant des » villes de France de leur donner à corriger » les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à

[1] Offices.

» chanter. Ainsi furent corrigés les antipho-
» niers français, que chacun avait altérés par
» des additions et des retranchemens à sa mo-
» de; et tous les chantres de France apprirent le
» *chant romain*, qu'ils appellent maintenant
» *chant français*. Mais quant aux sons trem-
» blans, flattés, battus, coupés dans le
» chant, les Français ne purent jamais bien
» les rendre, faisant plutôt des chevrotte-
» mens que des roulemens, à cause de la
» rudesse naturelle et barbare de leur gosier.
» Du reste, la principale école de chant de-
» meura toujours à Metz; et autant le chant
» romain surpasse celui de Metz, autant ce-
» lui de Metz surpasse celui des autres écoles
» françaises. »

Vers le même temps, à peu près, on commençait à voir des orgues dans l'Occident. L'empereur Constantin Copronyme en avait envoyé un à Pepin, père de Charlemagne [1]. Ce prince en fit présent à l'église de Saint-

---

[1] Les oreilles françaises étaient alors si peu habituées aux sons doux de cet instrument, que les historiens du temps rapportent qu'une femme mourut de plaisir en les entendant.

Corneille de Compiègne, et l'usage ne tarda pas à s'en répandre dans toutes les églises de France, d'Italie et d'Allemagne.

Néanmoins la musique, après Charlemagne, resta fort long-temps sans faire le moindre progrès. Les notions musicales des peuples barbares se trouvaient mêlées aux restes de la musique grecque, et cette union s'était opérée sans aucune méthode. Les différens essais tentés successivement en Italie pour le perfectionnement de l'art ne composaient point un système régulier : ils ne produisirent que la confusion jusqu'au commencement du onzième siècle, où l'invention de la gamme posa une première base sur laquelle s'établit graduellement le système moderne.

# CHAPITRE IX.

## INVENTION DE LA GAMME, DU RHYTHME ET DE L'HARMONIE.

Malheureusement à l'époque où les chrétiens s'étaient emparés de la musique grecque, pour l'appliquer aux hymnes et aux psaumes, cette musique avait déjà beaucoup perdu de son énergie. Ils lui ôtèrent encore le peu de force qui lui était restée, en la transportant des vers à la prose. Dans la crainte d'ailleurs d'imiter les chants des païens au théâtre, ils n'adoptèrent que le genre le plus simple, le diatonique; et ce genre même s'altéra tellement avec le temps, qu'à l'époque où Gui d'Arezzo inventa la gamme, les notions nécessaires manquaient pour réorganiser et rétablir le système ancien. Ce fut sans doute le motif qui obligea Gui à lui en substituer un nouveau, puisque tous les savans en musique regardent

son échelle comme beaucoup plus imparfaite que l'échelle grecque[1].

Guido, surnommé l'Aretino ou d'Arezzo, du nom d'une petite ville de Toscane, sa patrie, et que nous appelons Gui Arétin ou d'Arezze, naquit vers la fin du dixième siècle. Il était simple moine d'un couvent de l'ordre de Saint-Benoît, dans le duché de Ferrare. Doué d'un génie inventeur, il s'occupa fort jeune du soin d'imaginer de nouveaux procédés pour écrire et pour enseigner à lire la musique. Les principes fondamentaux de l'art se trouvaient si fort altérés de son temps,

[1] Je ne rapporterai rien ici de tout ce qui été dit et écrit sur la défectuosité de notre gamme, par Rameau, d'Alembert, etc. Chacun sait que les plus grandes critiques qui en ont été faites portent sur l'inconvénient qu'elle a de moduler en deux modes, et sur la difficulté de passer du *la* au *si* naturel. Ces critiques ont été présentées avec infiniment de savoir et de clarté par M. Viloteau, dans son ouvrage intitulé : *de l'Analogie de la musique avec le langage.* Il rapporte qu'en Égypte il essayait de la faire chanter à des musiciens grecs, égyptiens ou arabes, éthiopiens, persans, arméniens et syriens, et que les grimaces et les contorsions qu'étaient obligés de faire ces bonnes gens, pour atteindre avec la voix jusqu'à notre *si* naturel, étaient singulièrement risibles.

qu'il sentit la nécessité de les rétablir ou de les remplacer; et ce dernier parti fut celui qu'il prit. En conséquence, au lieu d'un assemblage de tétracordes, comme les Grecs, ou d'eptacordes, comme saint Grégoire, il proposa un nouveau système composé d'hexacordes. Il établit le premier, en ajoutant une corde au-dessous de l'octave grave, c'est-à-dire un *sol* de notre clef de *fa;* et comme il marqua cette note par le *gamma* des grecs, son échelle prit le nom de gamme, qui lui est resté tout barbare qu'il est. Gui désigna ses notes par la syllabe qui commençait chaque hémistiche dans la première strophe de l'hymne de Saint-Jean :

UT *queant laxis*
RE*sonare fibris*
MI*ra gestorum*
FA*muli tuorum*
SOL*ve polluti*
LA*bii reatum*,
*Sancte Joannes.*

Mais il ne donna point de nom à la septième note, que nous appelons *si*, et qui

pendant long-temps continua à se nommer *b*. C'est pourquoi les détracteurs de sa gamme prétendent, non sans quelque apparence de raison, qu'il sentait lui-même que le vice de son échelle était là, et que cherchant à le dissimuler par tous les moyens possibles, il employa différens stratagèmes pour pallier les inconvéniens de ce fatal *si* [1].

Quoi qu'il en soit, une nouvelle méthode de solmisation dont Gui était l'inventeur l'aida à faire triompher son système, auquel elle se trouvait liée. Tel était le mérite de cette méthode, que les élèves qui jusque-là avaient eu besoin de dix années pour apprendre à lire la musique étaient en quelques jours en état de déchiffrer un chant, et devenaient d'habiles chanteurs en moins d'un an. Le pape Jean XIX (ou Jean XX selon quelques-uns), ayant voulu juger lui-même de ce prodige, fit inviter Gui, dans l'année 1022, à se rendre près de lui. Le célèbre moine lui présenta son antiphonier, c'est-à-

---

[1] Les muances ou changemens auxquels il eut recours, et qu'il serait trop long d'expliquer ici, compliquaient beaucoup son système.

dire le recueil des offices de toute l'année, noté selon sa méthode; et le pape, après avoir lu la règle du chant placée en tête, en fit aussitôt l'essai, et se convainquit par lui-même de la supériorité du procédé.

Non-seulement Gui rendit plus facile la lecture de la musique, mais il simplifia beaucoup aussi la manière de l'écrire. On avait fait plusieurs tentatives, depuis saint Gregoire, pour améliorer la notation musicale. Déjà on plaçait les sept lettres à des degrés de hauteur analogues à ceux d'élévation et d'abaissement de la voix, et l'on marquait ces degrés d'une manière précise, au moyen de lignes parallèles. Gui, au lieu de répéter la lettre, se contenta de l'écrire au commencement de la ligne, et chaque fois que la lettre revenait, il marquait un point sur la ligne. Il finit par simplifier encore davantage, en plaçant des points dans l'intérieur des lignes; en se servant ainsi de ces intervalles pour désigner des degrés, il réduisit l'étendue de la portée, qui devint par-là plus facile à saisir.

On a dit avec raison que Gui n'était pas l'inventeur de tous ces procédés, et qu'à l'ex-

ception de sa méthode pour solfier, il avait seulement le mérite d'avoir réuni en corps de doctrine les découvertes déjà faites : lui-même, dans tous ses écrits, dont le plus célèbre est le *micrologue*, parle des différentes inventions qui existaient avant lui et dont il s'est servi, comme de choses universellement connues. Il n'en est pas moins vrai qu'il eut le talent de choisir, dans une foule de préceptes divers d'où naissait la confusion, ceux qui pouvaient fixer les bases d'un art dont tous les principes, à cette époque, étaient encore variables; qu'ayant senti la nécessité d'un alphabet musical, il le créa; et que ces titres justifient la haute célébrité qui s'attache à son nom. Quant au reproche qu'on lui fait d'avoir renversé le système des Grecs, j'ai déjà dit que probablement ce système était alors altéré au point de ne pouvoir plus être rétabli; mais il en serait autrement, que l'on conçoit très-bien comment l'homme de génie cède au penchant qui l'entraîne vers l'invention, et comment Gui d'Arezzo a préféré à la renommée qu'il aurait obtenue en perfectionnant le système grec, celle dont

il jouit depuis huit cents ans comme inventeur de la gamme moderne.

Gui étant un des premiers écrivains qui aient parlé du contrepoint, on lui en a pendant long-temps attribué l'invention; mais c'est à tort. Le contrepoint était connu avant lui : il devait sa naissance à l'usage qui s'était établi d'accompagner le chant avec l'orgue dans toutes les églises d'Occident. Cet accompagnement se faisait d'abord à l'unisson ; mais la facilité qu'il procurait de faire entendre plusieurs sons à la fois, donna occasion de remarquer que certains assemblages de sons étaient agréables à l'oreille. On commença par adopter la tierce mineure, que l'on employait seulement dans les terminaisons ; on se permit peu à peu de faire entendre des quartes, des quintes, etc. On appelait cette méthode *organiser*. On l'appliqua bientôt aux voix ; et c'est ainsi que commencèrent les compositions à deux ou à plusieurs parties qu'on nomme contrepoint, parce que, comme nous venons de le voir, les notes dans ce temps n'étaient encore autre chose que des points posés sur des lignes.

Par suite de cette découverte, l'harmonie,

qui était restée inconnue aux anciens [1], fut en usage chez les modernes avant que les règles les plus simples et les plus essentielles de la mélodie fussent bien déterminées; car on ne peut concevoir de véritable mélodie sans rhythme; or, le défaut d'accentuation mélodieuse dans les langues établies en Europe, depuis l'invasion des barbares, ayant fait abandonner l'usage du rhythme dans la poésie, cette partie constitutive de l'art avait disparu avec les vers grecs et latins. Les points de Gui n'exprimaient pas des quantités différentes, en sorte que le plain-chant marchait par notes égales, et cependant les vers n'ayant plus de nombre, il devenait nécessaire d'attacher le rhythme à la musique même. On avait déjà bien essayé de mesurer en temps longs et brefs; mais le peu de règles établies

---

[1] Il est si surprenant qu'il ne soit jamais arrivé qu'un musicien de l'antiquité, en pinçant à la fois deux cordes de sa lyre, ait remarqué la douceur de l'union des sons qui en résultait, que plusieurs des savans qui ont écrit sur la musique ancienne prétendent que les Grecs chantaient au moins en tierces; quoique les recherches les plus exactes et les plus multipliées prouvent évidemment le contraire.

à cet égard étaient fort vagues. Enfin, vers le milieu du onzième siècle, Franco de Cologne s'empara du travail de ses devanciers, l'étendit, le corrigea, et mérita d'être regardé comme l'inventeur du rhythme musical. Il ne distingua néanmoins que trois degrés de durée, la longue, la brève et la semi-brève [1]; ce ne fut que vers la fin du quatorzième siècle que l'on introduisit dans la mesure un plus grand nombre de subdivisions du temps, et c'est alors seulement que les notes prirent à peu près la forme qu'elles conservent encore aujourd'hui [2]. On n'imagina pas encore cependant de tirer des barres pour diviser par mesures : cette invention est très-moderne, elle date tout au plus de deux cents ans [3].

---

[1] Les deux notes de notre plain-chant sont les caractères de Franco.

[2] La tête était en forme de losange; vers le milieu du dix-septième siècle, on a employé la forme ronde, qui a entièrement prévalu.

[3] Vers l'an 1600 on commença à poser des barres; mais on ne les tira que de huit en huit, ou de quatre en quatre mesures, pour renfermer dans une même case toutes les notes de la partition qui répondaient à une même note de

L'invention de la gamme, de l'harmonie et du rhythme, qui toutes eurent lieu dans le onzième siècle, devait nécessairement donner naissance à des compositions plus régulières et plus étendues ; mais la manie des croisades ayant attaqué toute l'Europe nuisit pendant long-temps aux progrès des arts en général, et depuis l'époque où Gui arrangea l'échelle jusqu'en 1400, la musique se perfectionna peu, et resta bornée, au plain-chant dans le genre sévère, et dans le genre gracieux, aux chansons des troubadours.

---

très-grande valeur, telle que la maxime ou la longue. « J'ai vu, dit Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, nos meilleurs musiciens embarrassés à bien lire l'ancienne musique d'Orlande et de Claudin. Ils se perdaient » dans la mesure, faute des barres auxquelles ils étaient » accoutumés, et ne suivaient qu'avec peine des parties » chantées autrefois couramment par les musiciens de » Henri III et de Charles IX.

# CHAPITRE X.

## DES TROUBADOURS ET DES MÉNESTRELS.

Quelle que soit l'inflnence du langage sur la musique, je ne crois pas devoir entrer ici dans les disputes sans nombre qui ont eu lieu sur la formation des langues modernes. Voltaire prétend que le langage qui s'établit chez tous les peuples d'Occident dans le neuvième siècle, par suite de l'invasion des barbares, était un composé du latin et du teuton, d'où sont nées les langues française, italienne, espagnole, etc. Quoi qu'il en soit, un langage vulgaire avait remplacé le latin, même à Rome, vers le huitième siècle [1], et ce fut dans le même temps

[1] Les prières pour le pape Adrien, pour Charlemagne, sa femme et ses enfans, sont terminées par, *Tu lo juva*, au lieu de la formule latine, *Tu illum juva*, usitée jusqu'alors.

que s'introduisit l'usage de la rime. Les premières hymnes que l'on rima furent appelées *proses*; car les règles de la quantité et de la mesure établies par les anciens s'y trouvant négligées, on ne voulait pas honorer du nom de poésie des vers qui n'étaient point rhythmiques [1].

L'opinion la plus commune cependant est que les Italiens ne furent pas les inventeurs de cette nouvelle versification, et qu'ils imitèrent la rime des Provençaux. La Provence était le berceau de ces poëtes chanteurs, connus sous le nom de troubadours, qui parcouraient la France, et visitaient les cours des rois, des princes et des barons. Accueillis partout sans autre recommandation que leur talent, sans autre fortune que la harpe qu'ils portaient en sautoir, ils séjournaient à leur gré dans les palais et dans les chaumières, où leur profession était également honorée. Les chansons dont ils payaient la bonne réception de leurs hôtes étaient de petits poëmes rimés, écrits en lan-

[1] Les proses se chantaient après le Graduel ou l'Introit. Le *Stabat mater* est une hymne de cette espèce.

gue romance ou provençale [1], et dont les sujets traitaient de l'amour ou de la guerre. Ils en composaient eux-mêmes les paroles et la musique; aussi faut-il juger avec indulgence cette première poésie, fruit de la seule imagination, et dont les inventeurs n'avaient souvent d'autres guides que l'ignorance et le caprice. Quant à la musique, la notation en est peu variée, et le temps ne s'y trouve pas marqué. Cependant, dans ces productions dépourvues de règles, et trop souvent de goût, on découvre aisément le germe de la mélodie et de la poésie future de l'Italie et de la France.

Les troubadours ne se bornaient pas à charmer les dames châtelaines par leurs chansons d'amour, ils suivaient vaillamment les guerriers aux combats, où ils entonnaient la chanson de guerre. A l'imitation des Germains leurs ancêtres, les Français avaient

---

[1] Quoique ce langage ait été appelé *provençal*, il était plus cultivé dans le Languedoc, le Dauphiné et l'Aquitaine, que dans la province qui lui a donné son nom ; car dans la grande collection de la Bibliothéque du Roi, qui renferme les vies de ces poëtes, on n'en trouve que huit ou neuf qui soient provençaux.

pour coutume de chanter en chœur certains airs militaires, lorsqu'ils marchaient à l'ennemi. Charlemagne, qui n'ignorait pas combien ces chants guerriers animaient les soldats, les aimait avec passion; et non-seulement il en avait un recueil complet, mais il les savait tous par cœur [1].

Un des plus illustres protecteurs des troubadours fut Guillaume IX, comte de Poitiers, quit lui-même était poëte et musicien. Il naquit en 1071, et il est l'auteur du plus ancien poëme qui nous reste en langue romance, quoique ce dialecte ait été parlé et chanté très-long-temps avant lui. De son temps, les troubadours se virent tellement honorés qu'ils se multiplièrent en France à l'infini: ceux à qui le défaut de voix ou de connaissances en musique ôtait la faculté de chanter leurs vers se faisaient accompagner par des chanteurs et des joueurs d'instrumens qu'on appelait ménestrels, jongleurs, etc.

Les instrumens les plus usités en Europe,

---

[1] Un des plus célèbres est la chanson de *Roland*. Les Français la chantaient encore à la fatale bataille de Poitiers sous le roi Jean.

à cette époque, étaient la harpe[1] et le violon. La harpe passait pour le plus noble, mais le le violon était en grande faveur parmi les ménestrels. Celui-ci se jouait comme aujourd'hui avec un archet, dont l'usage doit avoir été fort ancien en France ; car la figure qui se voit au portique de Notre-Dame, un violon et un archet à la main, représente le roi Chilpéric, si l'on en croit Montfaucon[2].

Le nom de *ménestrel*, d'où nous est venu *ménestrier*, était dans le huitième siècle le titre du maître de chapelle du roi Pepin, père de Charlemagne. Il fut ensuite donné au chef des chœurs, autrement dit coryphée ; mais à l'époque dont je parle, on appelait *ménestrels* tous ces artistes errans dont l'unique moyen d'existence était la musique, et on les distinguait en quatre classes : les trou-

[1] Les harpes de ce temps étaient de beaucoup plus petite dimension que les nôtres ; elles avaient vingt-deux cordes, et elles étaient visiblement une imitation de la lyre grecque, puisqu'elles se portaient à la main.

[2] La cathédrale de Notre-Dame a été fondée par Childebert, dans le sixième siècle, rebâtie par le roi Robert dans le dixième ; et finie par Philippe Auguste, qui commença son règne en 1180.

badours, qui chantaient leurs propres vers ; les chanteurs employés par les poëtes et les compositeurs à qui la nature avait refusé de la voix ; les narrateurs ou romanciers qui, dans une espèce de chant, récitaient leurs histoires ; enfin les jongleurs, qui jouaient des instrumens.

L'immense quantité des poëtes musiciens que la profession de troubadour fit éclore dans le moyen âge prouve que les progrès d'un art sont bien loin d'avoir lieu en raison du nombre d'hommes qui le cultivent. Il est même remarquable que, parmi cette foule de compositeurs, on ne puisse en citer un dont le talent ait servi de modèle à ses successeurs, et qu'à l'exception de Guillaume, comte de Poitiers, et du célèbre Blondel, dont l'un était souverain et l'autre fut l'ami d'un roi, pas un d'eux n'ait laissé de nom.

Sous le règne de Philippe Augute, la licence de mœurs des ménestrels et des jongleurs devint telle qu'ils furent tous publiquement censurés, et bannis de France. Il faut croire que les troubadours, qui d'abord n'avaient pas peu contribué à répandre en Europe le germe de la politesse et de la ga-

lanterie, avaient aussi fini par se corrompre car ils se virent enveloppés dans la même disgrâce; et cet anathème, soit qu'il fût ou non mérité, porta un coup funeste à leur profession.

Rappelés sous les successeurs de Philippe Auguste, les ménestrels furent encore souvent réprimés par la police. En 1330, ceux de la ville de Paris formèrent une compagnie sous le nom de ménestraudie, et obtinrent une charte. Réunis sous un chef qu'on appelait *roi des ménestrels*, ils habitaient tous une rue particulière qui a retenu leur nom [1], et où le public allait se fournir de musiciens pour les parties de plaisir [2]. Quant aux troubadours, ce qui contribua autant que leur exil à les abolir fut le changement

[1] La rue des *Menestriers*. Les ménestrels étaient les fondateurs et les patrons de l'église de Saint-Julien des Ménestriers, qui existe dans cette rue, et ils fournissaient à son entretien.

[2] Louis IX exempta les ménestrels du péage d'entrée pour la ville de Paris, à condition qu'ils chanteraient une chanson et danseraient ce qu'on appelait une *singerie* au payeur; de là est venu le proverbe français : *Payer en gambades et en monnaie de singe*.

qui s'opéra en France dans le langage. Les provinces méridionales du royaume ayant été peu à peu réunies à la couronne par suite d'héritages ou de conquêtes, la langue française qui commençait à se former devint partout la langue vulgaire; on écrivit dès lors la poésie dans ce dialecte, en sorte que la faveur dont avaient joui les troubadours cessa naturellement avec l'usage de la langue romance.

Les chants les plus anciens qui nous restent, composés sur du langage français, sont ceux de l'infortuné Coucy [1], si célèbre par son amour pour Gabrielle de Vergy, et par sa triste fin. Cette musique est écrite sur quatre lignes, en notes losanges, avec une clef de sol et un bémol à la clef. On n'y trouve aucune indication de temps, et la mesure à cette époque était entièrement dépendante de la volonté du chanteur et de son habileté.

Parmi toutes les chansons du treizième siècle, dont il nous reste un très-grand nombre, on distingue surtout celles de Thibaut,

---

[1] Coucy vivait sous Philippe Auguste, vers l'an 1200.

roi de Navarre. Ce prince ayant conçu, ainsi que chacun sait, une passion violente pour la reine Blanche, mère de saint Louis, s'appliqua à la poésie et à la musique, soit dans l'espoir de plaire à sa dame, soit plutôt dans l'intention de se distraire d'un amour malheureux. *Car*, dit Fauchet [1], *pour ce que profondes pensées engendrent mélancolies il lui fut dit d'aucuns sages hommes, qu'il s'estudiât en beaux sons, et doux chants d'instrumens : et si fit-il; car il fit les plus belles chansons, et les plus délectables et mélodieuses, qui oncques fussent oyes en chansons et en instrumens.*

Il est certain que plusieurs chansons du roi de Navarre, si l'on avait le soin d'en marquer la mesure en y posant des barres, passeraient aisément pour avoir été composées de nos jours. La marche de leur mélodie, dont on regarde ce prince comme l'inventeur, n'offre plus rien de la barbarie de nos premiers chants nationaux. Elle est régulière et gracieuse; elle ferait penser que la partie mélodieuse de l'art n'a point fait

[1] Des anciens poëtes français, page 565.

de progrès depuis le treizième siècle; et l'on s'étonne que la reine Blanche n'ait pas été plus sensible à des chants aussi doux.

Long-temps encore après le roi de Navarre, toute la musique vulgaire se réduisait en France à des lais [1], des virelais, des ballades, enfin à ce que nous avons depuis appelé des chansons. Il ne paraît pas qu'on eût appliqué à la musique profane l'invention du contre-point. Dans tout ce qui nous reste de ce temps on ne trouve pas un chant à deux parties, pas une basse écrite sous un chant; et si l'on excepte quelques compositions de Guillaume de Machau, écrites pour un *triplum*, un *tenor*, un *contra tenor* et une quatrième partie sans nom [2], l'har-

---

[1] Selon M. Lévêque de la Ravalière, le mot *lai* dérivait du mot latin *lessus* qui signifie complaintes, lamentations. Il y en avait pourtant de joyeux, et l'on en faisait aussi sur des sujet sacrés.

[2] Le comte de Caylus a fait à l'Académie des Inscriptions un rapport sur ces poëmes mis en musique, dont en 1747 il trouva un duplicata à la Bibliothéque du Roi, n°. 7609. Leur auteur, Guillaume de Machau, que le comte de Caylus dit avoir été poëte et musicien, mourut en 1370.

monie n'avait encore fait entendre ses accords que dans les cathédrales, où bientôt elle allait se perfectionner rapidement, ainsi que nous allons le voir.

# CHAPITRE XI.

## PROGRÈS ET DÉVELOPPEMENT DU SYSTÈME MODERNE.

C'est seulement dans le quinzième siècle que l'invention du contre-point produisit tout l'effet que l'on devait attendre d'une pareile découverte, et qu'on vit se former un système d'harmonie. Jean de Muris, docteur de Sorbonne [1], avait déjà beaucoup avancé la théorie; car on trouve dans ses écrits un grand nombre de préceptes que l'on suit encore aujourd'hui. Mais, après lui, Jean Tinctor, maître de la Chapelle du roi de Naples, et principalement Franchino Gaf-

[1] Jean de Muris était né en Normandie, et vivait encore en 1345. La renommée que lui avait acquise son génie musical était si grande, qu'on lui a pendant longtemps attribué plusieurs inventions qui n'étaient pas les siennes; entre autres, celle du rhythme, parce qu'il s'occupa un peu du soin de perfectionner la notation dont Franco était l'inventeur.

forio [1], écrivirent plusieurs traités dans lesquels ils fixèrent d'une manière stable le système des valeurs et les principes du contrepoint.

Ces ouvrages établirent enfin une doctrine régulière ; mais la pratique avait devancé la théorie, ou du moins marchait avec elle. Les canons étaient inventés ; ils avaient amené la fugue ; toutes les beautés de l'harmonie se montraient, et une foule de compositeurs écrivaient des chœurs et des messes en parties, avec autant de correction que de facilité.

Il est juste de nommer les premiers ceux qui frayèrent la route à plus de deux cents maîtres, qui fleurirent depuis 1450 jusqu'en 1580. En Angleterre, Dunstable et le docteur John Hambois [2] ; en France, Dufay et Bin-

---

[1] Gafforio était maître de chapelle de la cathédrale de Milan, et professeur de l'école publique de musique, fondée par L. Sforce. Le plus important de ses ouvrages, qui a pour titre *Pratica musica*, imprimé à Milan en 1496, est un des premiers traités de musique qui aient été publiés par la voie de l'impression. (*Dictionnaire de musique de M. Choron.*)

[2] Dans les universités anglaises, on obtient le degré de docteur en musique, cet art étant considéré comme une

*

chois, sont regardés comme les patriarches de l'harmonie, quoiqu'il ne reste rien de leurs ouvrages [1]. Jean Tinctor, dans un de ses traités, cite surtout Dunstable comme le créateur d'un *nouvel art;* et le docteur Burney prend acte de la citation, pour attribuer à un de ses compatriotes l'honneur d'avoir inventé les compositions à plusieurs parties. Mais quoique cette opinion puisse être celle de tout bon Anglais, il est beaucoup plus probable que les progrès rapides du contrepoint furent dus à plusieurs auteurs ; outre les deux Français que j'ai déjà cités, et que Jean Tinctor cite aussi, un grand nombre des compositions de ce temps ont dû nous rester inconnues, vu qu'elles précédaient l'époque où l'imprimerie fut inventée.

Sans s'arrêter d'ailleurs à rechercher inutilement quel est le véritable inventeur de la musique à plusieurs parties, il suffit de sa-

---

branche des mathématiques. John Hambois est le premier qui ait été honoré du titre de docteur en musique.

[1] On n'a de ce temps qu'un seul canon à six parties, que l'on peut voir dans l'ouvrage de Burney, *a general History of music*, tom. II, page 405.

voir qu'il fut promptement imité, et que les premiers auteurs connus comme harmonistes furent immédiatement suivis d'une foule d'hommes habiles. C'est alors que l'école flamande jetta le plus grand éclat : les premiers maîtres qui l'illustrèrent sont Jacques Obrecht [1], et plus tard Okeinheim, qui eut pour élève Josquin Després. Ce dernier surtout est regardé comme le plus grand compositeur de son temps. Né dans les Pays-Bas, il fut d'abord chanteur de la chapelle du pape à Rome; puis étant passé en France, il devint maître de la chapelle de Louis XII. Tous les écrivains de son temps le placent en première ligne, sous les rapports de l'originalité, de l'expression et de la connaissance approfondie des règles et des ressources de l'art. Adami, dans son histoire de la chapelle pontificale, l'appelle *un uomo insigne per l'invenzione*, et les musiciens disaient de lui :

---

[1] Obrecht fut le maître de musique du célèbre Érasme. On prétend qu'il composait une belle messe dans une nuit, ce qu'on peut croire à peine quand on songe à l'excessive difficulté des compositions de cette époque. Obrecht était né en 1467.

« Il fait ce qu'il veut des notes, les autres en font ce qu'ils peuvent. »

Guichardin prétend que l'école flamande fournissait toute l'Europe de chanteurs et de compositeurs. Il est certain que le contrepoint le plus correct, les fugues les plus savantes, ont été composés par les maîtres de cette école jusqu'au temps où brilla Palestrina. L'Italie, la France et l'Allemagne, pendant plus d'un siècle, produisirent beaucoup moins de musiciens habiles que les Pays-Bas, ou ce qu'on appelle maintenant la Belgique. On remarque cependant, en Allemagne, H. Finck, H. Isaac, L. Senfel. L'Espagne avait donné naissance à Moralès [1], savant harmoniste qui précéda Palestrina, et qui est auteur du fameux motet, *Lamentabatur Jacob*, que l'on chante tous les ans, à Rome, le premier samedi du carême. L'Angleterre, qui depuis a compté si peu de compositeurs, peut citer Thomas Saintwix, Robert Fairfax, etc., etc. Mais

---

[1] Outre Moralès et plusieurs autres compositeurs, Salinas, un des plus habiles théoriciens du seizième siècle, était Espagnol. L'Espagne alors fournissait aussi un grand nombre de bons chanteurs à la chapelle pontificale.

l'école la plus célèbre, après celle des Pays-Bas, était l'école française. Elle avait pour chef Antoine Bromel, élève d'Okeinheim et contemporain de Josquin : on cite aussi Pierre de Larue, Jean Mouton, maître de chapelle de François Ier. Arcadet, Goudimel et plusieurs autres. Quant à l'Italie, bien que le contre-point y ait été cultivé dans le courant du quinzième siècle, non-seulement à Rome pour le service de la chapelle pontificale, mais encore à Florence, où on l'appliquait à la musique profane, il ne paraît pas que pendant long-temps les Italiens aient égalé comme harmonistes les Flamands et les Français. Il est juste de dire cependant, qu'on a fort peu de renseignemens sur les maîtres qui ont pu illustrer l'école italienne avant le seizième siècle, attendu que les registres de la chapelle pontificale ayant été détruits en 1527, lors de la prise de Rome par l'armée de Charles-Quint, les noms de tous les compositeurs qui avaient brillé jusqu'à cette époque, et qui s'y trouvaient inscrits, ont été condamnés à l'oubli. Il n'en est pas de même des maîtres flamands et français :

non-seulement tous leurs noms sont venus jusqu'à nous, mais la plupart de leurs compositions existent [1]. Ottavio Petruccio da Fossembrone a imprimé et publié à Venise, en 1503 et 1508, des messes à quatre parties de Josquin Després, Pierre de Larue, Antoine Fevin, Jean Mouton, etc., etc. Il les fit suivre d'un recueil de motets latins, à quatre ou à cinq parties, composés par Josquin Després, Carpentras, Mouton, Adrien Willaert, Constantin Festa et autres grands maîtres. C'est de cette précieuse collection que Glaréan [2] a extrait tous les

[1] Il serait fort désirable que l'on pût trouver, dans quelque grande ville de l'Europe, une collection complète des compositions musicales, depuis l'invention du contrepoint jusqu'à nos jours. L'empereur Léopold, et un électeur de Bavière, avaient commencé chacun à former une bibliothéque de ce genre, l'un à Vienne, l'autre à Munich; mais elles ont été négligées, après la mort de ces souverains, au point, que le docteur Burney, qui les a visitées toutes deux, dit les avoir trouvées dans l'état le plus imparfait et le plus confus. Le Musée anglais, la Bibliothéque du Roi et le Conservatoire, en France, ne possèdent que peu de choses en musique; en sorte que nulle part il n'existe un recueil musical complet et vraiment intéressant.

[2] Henri Loris ou Lorit, communément appelé Gla-

exemples de style des anciens contrapuntistes, qu'il a insérés dans son Dodécachorde; ouvrage auquel on a eu recours si souvent pour présenter des modèles de perfection en harmonie.

C'est aussi vers le milieu du quinzième siècle que les progrès du contre-point ayant multiplié les parties, l'échelle reçut six divisions, dont chacune fut appropriée à des voix différentes, et qu'on distingua dans l'harmonie vocale les voix de basse, de baryton, de ténor, de contralto, de mezzo soprano, et de soprano, telles qu'on les distingue encore aujourd'hui [1].

---

réan parce qu'il était de Glaris en Suisse, naquit en 1488. Il fut l'ami d'Érasme, qui le représente dans ses lettres comme un homme d'un savoir profond et universel, et l'empereur Maximilien Ier. l'honora d'une couronne de laurier. Son traité sur la musique intitulé *Dodédachorde*, imprimé à Bâle en 1547, est devenu très-rare; cet ouvrage est plein de renseignemens historiques fort intéressans sur les musiciens de ce temps; et l'on y trouve un grand nombre de pièces à plusieurs parties, choisies parmi les chefs-d'œuvre des meilleurs maîtres, qui font parfaitement connaître l'état de la musique pratique vers 1500.

[1] La *basse* est la voix d'homme la plus grave; Porto, Levasseur, ont des voix de basse. Le *baryton* est la seconde

Si grande que fût la révolution que venait d'opérer dans la musique l'emploi de l'harmonie, il s'en préparait une encore plus importante ; car c'est dans le courant du seizième siècle que la tonalité qui dérivait des Grecs fut remplacée sans retour par la tonalité moderne. Les modes ecclésiastiques, qui conservaient un reste du sytème des tétracordes, furent abandonnés, et l'on ne reconnut plus que deux modes ; savoir : le mode majeur, dont l'échelle est renfermée dans le chant

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,

et le mode mineur, qui a pour échelle, en montant,

---

espèce de voix d'homme, en comptant du grave à l'aigu ; Pellegrini, Martin, Lays, ont des voix de baryton. Le *ténor* est la voix naturelle d'homme la plus aiguë ; Nourrit, Bordogni, Ponchard, ont des voix de ténor. Le *contralto* est la voix de femme la plus grave ; madame Grassini, madame Gide, de la chapelle du roi, ont des voix de contralto. Les *mezzo soprano* et les *soprano* sont les voix les plus aiguës ; ces parties sont chantées par les femmes, les enfans, etc.

dièse dièse
la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la,

et en descendant,

la, sol, fa, mi, ré, ut, si, la.

Le système moderne étant composé de douze cordes ou sons différens, et chacun de ces sons pouvant servir de fondement à un ton, c'est-à-dire en être la tonique, il en résulte douze tons; et, comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque ton, la musique fut susceptible, sur ces douze tons, de vingt-quatre modulations, auxquelles elle est restée invariablement fixée.

Un si grand changement dans le système tonal en amenait naturellement un, non-seulement dans la mélodie, mais encore dans l'harmonie. Jusqu'à la fin du quinzième siècle, toutes les compositions étaient restées rigoureusement renfermées dans l'échelle diatonique, sans modulations dans les modes [1].

---

[1] On trouve bien quelques dissonances dans les premières messes qui furent imprimées, mais seulement comme notes de passage.

Cette pureté, à la vérité, assurait l'exactitude et la perfection de l'harmonie, mais elle s'opposait à la variété de la mélodie. Claude Monteverde, maître de l'école de Lombardie, qui florissait vers 1590, créa l'harmonie de la dominante. Le premier il osa pratiquer la septième de dominante, et même la neuvième sans préparation; le premier il osa employer, comme consonnance, la quinte mineure, réputée jusqu'alors comme dissonance [1]. Enfin on arriva insensiblement à reconnaître trois harmonies essentielles dans le mode, celle de la tonique, celle de la dominante, et celle de la sous-dominante qui composent l'harmonie tonale. Vers le même temps, L. Viadana, de Lodi, imagina de donner à la basse instrumentale une mélodie différente de la basse vocale, que jusque-là elle avait suivie fidèlement; de la faire régner dans toute l'étendue des pièces; de la considérer comme la base et le fondement de toute la composition, et de représenter par des chiffres les accords qu'elle devait porter.

---

[1] Dictionnaire historique des musiciens, par M. Choron.

Toutes ces innovations, contre lesquelles s'élevèrent hautement les maîtres attachés aux vieilles méthodes, n'eurent lieu d'abord que dans la musique profane, et l'on continua de traiter les tons ecclésiastiques selon les règles anciennes; mais dès la fin du dix-septième siècle, on commença à ne plus regarder les tons de l'église que comme une formule pour enchaîner les tons modernes, et d'après ce principe on y appliqua l'harmonie tonale.

L'usage seul avait introduit les nouvelles méthodes, et l'harmonie, ainsi que le dit Rousseau, était née successivement et comme par hasard. Mais de même que nos Bossuet et nos Racine ont fixé la langue française, les compositions admirables de Palestrina et de ses contemporains fondèrent le système d'harmonie. Les théoriciens arrivèrent après ces grands maîtres, et rédigèrent les lois que le génie avait dictées. Zarlin, Atusi, Zacconi, et, beaucoup plus tard, Berardi, Benoncini et Gaspari, réduisirent en préceptes les pratiques introduites à la fin du seizième siècle; et depuis ce temps, la didactique est demeurée à peu près au même

point où l'ont amenée ces derniers auteurs.

Ce n'est pas qu'on n'ait souvent entrepris, pendant le dernier siècle, de diriger l'harmonie d'après de nouveaux systèmes. Rameau, Tartini, M. Serre de Genève, l'ont tenté, mais inutilement. Rousseau, dans son Dictionnaire de musique, semble pencher beaucoup pour le système de Tartini, qu'il trouve le plus ingénieux; cependant les savans en musique en font fort peu de cas. Le système de Rameau, qui a été l'objet de disputes si longues, a fait des fanatiques pendant quelques années ; mais nous le voyons aujourd'hui universellement rejeté. Quant à celui de M. Serre, ce n'est qu'un système mixte, composé de celui de Rameau et de celui de Tartini.

## CHAPITRE XII.

### PALESTRINA.

C'est sous le beau ciel de l'Italie que la mélodie s'était réfugiée en abandonnant la Grèce, et elle n'a point quitté depuis sa nouvelle patrie. On ne s'en étonne point lorsque l'on songe à la douceur de ce langage, que Métastase appelait *la musique même*, pour le comparer aux sons rudes et barbares des langues qui s'étaient formées dans le reste de l'Europe. Plus heureux que les autres peuples conquis à la même époque par les barbares, les peuples de l'Italie avaient conservé, dans le dialecte qui s'établit chez eux, une grande partie de l'harmonie et de la douceur de l'accent latin : aussi vit-on la poésie italienne précéder de beaucoup toutes les poésies modernes, et le Dante mettre au jour son immortel ouvrage, quand l'Europe ne connaissait d'autres vers que les chansons des troubadours [1].
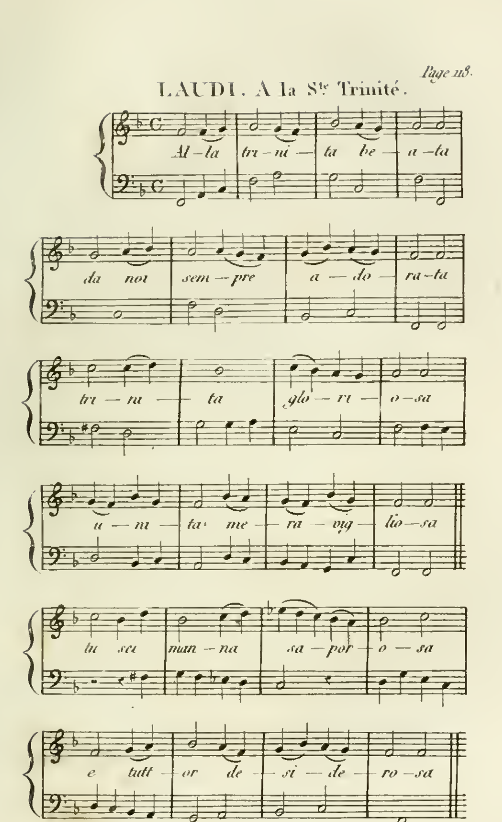
[1] Le Dante était né en 1265, et mourut en 1321.

Le père Ménestrier est d'opinion que les hymnes et les cantiques tirent leur origine des pèlerins qui allaient à la Terre-Sainte ; et, en effet, plusieurs écrivains italiens citent saint François d'Assise, qui était né en 1182, comme un des pieux personnages de cette contrée qui exerçaient leur génie à composer des chants spirituels appelés *laudi*, en forme de chansons. Ces *laudi* ou cantiques renferment tous les louanges de Dieu, de la Vierge, ou des saints et des martyrs : ils ressemblent aux hymnes, quant au sujet, mais non quant à la forme, les hymnes ayant été originairement construites sur des modèles grecs et romains, tandis que les *laudi* sont entièrement d'invention italienne [1].

Dans l'ancienne collection de Florence, chaque cantique est précédé de son chant. Toute cette musique est simple, écrite à une

[1] En 1310, il se forma à Florence une société qui avait pour but le perfectionnement des *laudi*, et dont les membres s'appelaient *laudesi* ou *laudisti* ; elle existait encore en 1770. Pendant le quinzième siècle, cette espèce de poésie religieuse était fort estimée et prodigieusement cultivée, si on en juge par le grand nombre de collections qui en furent imprimées.

## LAUDI. A la Ste Trinité.



partie, et sans basse; mais elle est si mélodieuse, que je crois devoir en placer ici un échantillon, comme une preuve que déjà l'Italie chantait.

A l'exception des *laudi*, l'espèce de musique que l'on cultivait en Italie avant l'invention du contre-point ne nous est pas connue. On trouve seulement, dans la vie des premiers peintres italiens, que quelques-uns d'entre eux avaient fait d'abord leur profession de la musique. Léonard de Vinci, par exemple, jouait avec habileté de plusieurs instrumens, et il avait même inventé une nouvelle lyre. L'Italie possédait aussi dès ce temps un grand nombre de chanteurs, dont de vieux écrivains ont vanté le talent, et surtout l'expression. Mais on ne suit l'histoire de l'art avec certitude qu'à partir de l'époque où brilla Palestrina.

Giovanni Pierluigi da Palestrina naquit à Palestrina [1], dans l'année 1529. Il étudia la musique, selon les uns sous Claudio Mell, et selon les autres sous Goudimel; dans

---

[1] Palestrina est une petite ville de l'état romain, que les anciens appelaient Préneste.

tous les cas, sous un maître de l'école flamande, qui était alors la plus renommée. Son génie ne tarda pas à se développer, et à lui faire reconnaître que la science du contre-point, portée alors jusqu'à l'excès par les compositeurs, avait fini par bannir de la musique toute espèce de grâce et d'expression. Il suivit une autre méthode, et sut allier les charmes de la mélodie au plus grand savoir. Ses premières compositions commençaient à le faire connaître, lorsqu'il apprit que le pape Marcel II, las des plaintes qu'excitaient le fracas et l'inconvenance [1] de la musique d'église, avait résolu de la réduire au plain-chant. Palestrina alla trouver le souverain pontife; il en obtint la permission de lui faire entendre une messe de sa composition. Cette messe parut si belle et si noble [2], que le pape renonça à son projet, et qu'il attacha le jeune compositeur à sa chapelle, en le chargeant de

---

[1] Les contrapuntistes du quinzième et du seizième siècle prenaient souvent pour base de leur composition une chanson vulgaire.

[2] Cette messe subsiste ; elle est à six parties, et on la connaît sous le nom de *Messe du pape Marcel.*

composer d'autres ouvrages dans le même genre.

Palestrina ne tarda pas à devenir le chef de toute l'école italienne. L'harmonie la plus pure, une expression douce et majestueuse à la fois distinguait ses nombreuses productions de toutes celles des contrapuntistes de l'Europe. Son style était si remarquable, que depuis lui, la belle et grande manière dans les compositions d'église n'est désignée que par le nom de style *alla Palestrina ;* et sa fécondité égalant son génie, sa supériorité fut si bien reconnue, qu'en 1592, quatorze des plus célèbres compositeurs s'étant réunis pour publier un recueil de psaumes à cinq voix, ils lui en firent la dédicace comme à leur maître.

A l'âge de trente-trois ans, Palestrina avait été nommé maître de Chapelle de Ste.-Marie-Majeure; il fut maître de chapelle de Saint-Pierre en 1571, Il remplit ces emplois de la manière la plus distinguée; et après avoir porté l'art à un degré de perfection qu'on n'avait pas encore atteint, et qu'on n'a jamais surpassé, il mourut le 2 février de l'année 1594, âgé de cinquante-cinq ans.

Ses funérailles se firent avec la plus grande pompe. Un concours immense de peuple, et tous les musiciens de Rome, accompagnèrent son cercueil à l'église de Saint-Pierre, où on l'enterra [1] au pied de l'autel de saint Simon et de saint Jude. Une messe de sa composition fut chantée dans l'église; pendant la translation du corps, tout le collège de Rome avait chanté un *Libera me, Domine*, qu'il avait aussi composé. On inscrivit sur son tombeau l'épitaphe suivante, qui s'y voit encore aujourd'hui :

*Joannes Petrus Aloysius*
*Palestrina,*
*Musicæ princeps.*

S'il n'était pas reconnu que la fécondité est un des caractères du génie, on s'étonnerait de la multitude des chefs-d'œuvre qu'a produits ce grand compositeur, surtout lorsque l'on songe à la difficulté du genre, et à la correctiou admirable de cette im-

[1] En conséquence de son extrême habileté.
(*Corrigio, Grotte vaticane.*)

mense quantité de canons et de fugues, qui servent encore de modèles aux maîtres les plus habiles.

Voici la liste des ouvrages de Palestrina les plus connus, de ceux que, depuis trois siècles, on n'a pas cessé d'exécuter à Rome et dans les autres villes d'Italie[1].

*Ouvrages imprimés.*

1°. Messe du pape Marcel (Rome, 1555); 2°. douze livres de messes, à quatre, cinq, six, sept et huit voix (Rome, et Venise, depuis 1554 jusques 1601); 3°. deux livres de motets à deux voix (Venise, 1571); 4°. quatre autres livres de motets (Venise, de 1575 à 1586); 5°. deux livres de madrigaux, à cinq voix (Venise, 1581, et Rome, 1594); 6°. deux livres de madrigaux, à quatre voix (Venise, de 1586 à 1605); 7°. hymnes de toute l'année, à quatre, cinq et six voix

[1] La collection complète des œuvres de Palestrina est fort rare. Nous ne la possédons ni à la Bibliothèque du Roi, ni à celle du conservatoire; et on est obligé d'avoir recours à quelques savans en musique pour en connaître une partie.

(Rome, 1589); 8°. deux livres d'offertoire, à cinq voix (Venise, 1594); 9°. *Magnificat*, du huitième ton (Rome, 1591); 10°. un livre de litanies à quatre voix (Venise, 1600); 11°. un livre de messes (Rome, 1610); 12°. un *idem* (Rome, 1639).

Le docteur Burney, dans son recueil des pièces qui se chantent à Rome dans la semaine sainte, a fait graver de ce grand maître un *Stabat* à huit voix et un motet. Reichardt, dans son Magasin musical, a publié une petite pièce de sa composition. On en trouve deux autres dans l'histoire d'Hawkins : enfin, M. Breitkopf, de Leipsick, possède quelques manuscrits sous le nom de cet auteur.

J'ai cru devoir m'étendre un peu sur tout ce qui concerne Palestrina, et donner ici le catalogue de ses œuvres, attendu que ce patriarche de l'harmonie, si célèbre en Italie et en Allemagne, n'est connu en France que des compositeurs et des savans en musique; et que beaucoup de musiciens mêmes ignorent jusqu'au nom de celui qui perfectionna l'art au point de le fixer.

Palestrina fait d'autant plus époque que

c'est depuis lui seulement que peut vraiment dater l'histoire de la musique moderne. Alors, tous les différens genres de compositions existaient; et si je n'en ai pas fait mention dès l'instant de leur invention, c'est qu'il fallait suivre avant tout les progrès et le développement du système musical. Mais les quatre genres principaux qu'on connaît en musique, le genre d'église, le genre de chambre, le genre instrumental et le genre dramatique, vont être l'objet des chapitres suivans.

## CHAPITRE XIII.

### DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN ITALIE.

Le genre d'église admet quatre espèces bien distinctes : l'espèce *à capella*, le style accompagné, le style concerté, et enfin l'oratorio.

On nomme espèce *à capella* un genre de composition écrit ordinairement sur les tons du plain-chant, dans la mesure à deux temps, et pour les voix sans accompagnement. C'est dans ce genre que Palestrina est devenu si célèbre. Mais comme toute composition exige du génie en raison même de sa simplicité, les successeurs de ce grand maître ne pouvant égaler le charme et la noblesse de son style, renoncèrent au genre ; et il n'existe pas maintenant en Europe trois compositeurs en état de le traiter d'une manière convenable.

On doit regretter l'espèce *à capella* pour

plusieurs motifs. D'abord, comme on y employait les tons du plain-chant, et qu'un art n'a jamais trop de moyens, il est malheureux qu'on ne s'exerce plus que sur la tonalité moderne. Ensuite, ce genre appartenait essentiellement à l'église. Une mélodie noble et majestueuse, une harmonie simple et pure, semblent être plus convenables dans la maison de Dieu que le bruit et le fracas d'un orchestre, sans parler des autres inconvenances qu'entraîne aujourd'hui l'exécution d'une messe en musique dans nos églises.

Le style *à capella* ayant été abandonné, on n'usa plus, dans les compositions d'église, que du style accompagné et du style concerté. Le premier est celui dans lequel l'orgue et tout au plus quelques instrumens graves accompagnent les voix; le second, celui qui emploie tous les instrumens tant aigus que graves. Ce dernier est le seul qui soit maintenant en usage : on sait qu'il diffère peu du style dramatique. C'est dans le dix-septième siècle que plusieurs maîtres de l'Italie, entraînés par le succès qu'obtenait la musique du théâtre, commencèrent à pla-

cer des solo et des duo dans la musique d'église. Jusqu'alors tout avait été fugues, canons, morceaux dont le principal mérite consistait à porter au plus haut degré la science de l'harmonie; aussi, quoique la musique d'église ait été cultivée alors par un grand nombre d'hommes habiles, entr'autres par Grégorio Allegri [1], la plupart des productions de ce temps, hérissées de difficultés et privées de grâce et d'expression, sont plutôt des ouvrages classiques que des ouvrages agréables.

Il faut distinguer néanmoins les œuvres de l'illustre Alessandro Scarlatti, qui, pour être le fruit du savoir le plus profond, n'en plaisent pas moins à tous ceux que n'effraie point une grande sévérité de style. Les Italiens ont nommé Scarlatti la gloire de l'art, et le chef des compositeurs; ses messes et

[1] Allegri est l'auteur du fameux *Miserere* qu'on exécute à Rome, tous les ans, dans la semaine sainte, et qu'il est défendu de laisser copier sous peine d'excommunication. On sait que Mozart alla l'entendre deux fois à la chapelle Sixtine, et le grava si bien dans sa mémoire, qu'il en présenta une copie parfaitement conforme au manuscrit original.

ses motets, qui sont en très-grand nombre [1], étaient regardés par Jomelli comme les chefs-d'œuvre du genre.

Ce célèbre maître fut suivi dans la carrière par les plus grands harmonistes du dix-huitième siècle, dont plusieurs ont été ses élèves : on vit briller alors Léo, Marcello et Durante.

Léo, qui reçut des leçons de Scarlatti, travailla beaucoup pour l'église. Son *Miserere*, son *Ave Maria stella*, passent pour des modèles de grandiose et de noblesse de style.

Marcello, noble vénitien, et patrice de Venise, est connu de toute l'Europe par sa magnifique collection de psaumes [2], qui excitent encore aujourd'hui l'admiration de tous les musiciens. Ce célèbre compositeur était né en 1686, et mourut en 1741.

---

[1] Un particulier de Naples assurait posséder quatre cents morceaux de la composition de Scarlatti.

[2] Ils ont été imprimés en Angleterre vers le milieu du dix-huitième siècle, avec une traduction anglaise. En 1803, Seb. Valle, imprimeur à Venise, en a donné une belle édition en huit volumes in-fol., en tête de laquelle se trouve le portrait de l'auteur.

*

Quant à Durante, on sait qu'il est cité comme le plus grand harmoniste qui ait existé, et que ses compositions servent aujourd'hui de modèles dans tous les conservatoires d'Italie. Il était né à Naples en 1693, et fut élevé au conservatoire de Saint-Onofrio, où il reçut des leçons de Scarlatti. Il ne fit jamais rien pour le théâtre, et se livra tout entier à la musique d'église. Il avait arrangé en duo les cantates de son maître; et l'on rapporte que Sacchini, qui les enseignait au conservatoire de Venise, baisait respectueusement, après chaque leçon, le livre qui les renfermait. Durante était aussi habile professeur que grand compositeur : il fut mis à la tête du conservatoire *dei poveri di J.-C.;* et lorsqu'on parle encore aujourd'hui des maîtres qui ont illustré le dix-huitième siècle, on dit indifféremment qu'ils étaient de l'école de Naples ou de l'école de Durante.

Parmi ces maîtres si célèbres, le premier qui se présente au souvenir est Pergolèse, non-seulement à cause de son divin génie, mais aussi parce qu'il contribua plus qu'aucun autre à opérer la révolution musicale

que l'excès de la science avait préparée dans le siècle précédent. Quelle que soit notre admiration pour les grands compositeurs dont je viens de parler, il faut oser dire qu'ils avaient suivi le torrent, et que c'était surtout sous les rapports de l'harmonie que brillaient toutes leurs productions. Des auteurs qui n'avaient point leur génie s'étaient du moins efforcés d'imiter leur savoir, en sorte que la musique, réduite à la pure harmonie, n'offrait plus qu'une suite de combinaisons savantes ; et l'on sent bien qu'arrivé à ce terme l'art devait périr ou retourner à la simplicité. Pergolèse opéra cette révolution dans la musique d'église, de même qu'il contribua avec Hasse et Vinci à l'opérer aussi dans la musique dramatique; et ces trois grands noms font époque.

Giovanni Batista Pergolèse naquit en 1704, à Casoria, petite ville à quelques milles de Naples. Il fut reçu en 1717 au conservatoire de cette dernière ville, appelé *dei poveri di Giesu-Christo*, qui depuis a été supprimé, mais qui comptait au nombre de ses élèves les plus célèbres compositeurs de

l'Italie, entre autres Léonard Vinci. Gaetano Greco était alors à la tête de cette fameuse école. Ce grand maître, dont les Italiens ne parlent encore qu'avec éloge, distingua bientôt le génie de son jeune élève, il lui donna des soins particuliers, et lui apprit de bonne heure tous les secrets de l'art. A l'âge de quatorze ans, Pergolèse s'était déjà fait connaître par des compositions plus scientifiques que mélodieuses; mais à peine fut-il sorti du conservatoire, qu'il changea totalement de manière. Il entendit alors les ouvrages de Leonardo Vinci et d'Adolpho Hasse [1], dont la clarté et la simplicité le ramenèrent bientôt à son goût naturel. Pergolèse prit des leçons de ces deux grands maîtres, qu'il semble avoir surpassés par le charme et la grâce de sa mélodie, et dont il adopta entièrement le style. Cependant, par une bizarrerie, qui peut-être contribua beaucoup à abréger les jours *du Dominiquin de la musique* [2], tous les ou-

---

[1] Hasse, quoique né en Saxe, était de l'école italienne; il avait reçu des leçons du grand Scarlatti.

[2] C'est ainsi que depuis les Italiens ont appelé Pergolèse.

vrages dramatiques de Pergolèse tombèrent ou furent reçus froidement. *Les Florentins, la Serva padrona*, et plusieurs opéras qu'il fit jouer sur le second théâtre de Naples, n'obtinrent aucun succès [1]; et l'*Olympiade*, donnée à Rome en 1735, fut sifflée, tandis que dans le même temps et sur le même théâtre, *la Didon* de Duni attirait la foule [2]. C'est donc seulement par ses compositions d'église que Pergolèse parvint à se faire apprécier de son vivant. A son retour de Rome, où le sort de l'*Olympiade* l'avait entierement dégoûté du théâtre, il composa à Naples la messe, le *Dixit* et le *Laudate* que nous avons de lui; et le grand succès qu'ils obtinrent le consola un peu des nombreuses

---

[1] Ces derniers opéras, il est vrai, composés sur le dialecte napolitain, étaient inintelligibles pour la plupart des Italiens.

[2] Duni, qui avait de la bonne foi, et qui du reste était bon musicien, quoique bien inférieur à Pergolèse, rougit lui-même d'un pareil triomphe, et déclara avec une noble indignation qu'il était furieux contre le public romain. Il essaya même de former un parti des artistes et des connaisseurs en faveur de l'*Olympiade*, mais ce fut inutilement; le temps où le goût devait l'emporter n'était pas encore venu.

injustices qu'il avait éprouvées jusqu'alors.

Cependant sa santé déclinait visiblement, et, depuis son voyage de Rome surtout, ses crachemens de sang devenaient plus fréquens et plus graves. Ses amis l'engagèrent à prendre une petite maison au pied du Vésuve, sur le bord de la mer[1]. C'est dans cette retraite qu'il composa son fameux *Stabat*, la cantate d'Orphée, et le *Salve regina :* ce dernier ouvrage fut le chant du cygne, et Pergolèse mourut, âgé seulement de trente-trois ans, au commencement de l'année 1737.

A peine sut-on qu'il était mort que le deuil se répandit dans toute l'Italie; et si la justice fut tardive, elle ne pouvait être plus éclatante. Tous les musiciens s'arrachaient ses moindres productions, toutes les églises retentissaient de ses motets; on ne voulait plus entendre aux théâtres que sa musique, sans même en excepter ses intermèdes les plus trivials. Rome, comme pour faire amende honorable, fit remettre

[1] Si l'on en croit les Napolitains, les personnes attaquées de la consomption guérissent promptement dans ce lieu, ou elles succombent plus tôt, quand le mal est incurable.

son *Olympiade*, honneur qu'on n'avait encore accordé à aucun opéra, et l'enthousiasme que cet ouvrage excita fut égal à l'indifférence qu'on avait témoignée d'abord. Enfin, après avoir abreuvé sa vie de chagrin, on couvrit de gloire son cercueil.

Tel est le charme des mélodies de Pergolèse, qu'il résiste aux changemens que la musique a subis depuis un siècle. Les grands progrès de l'art, dans sa partie instrumentale, nous ont en vain habitués à des orchestres formidables, nous n'en restons pas moins sensibles à cette grâce, à cette élégance qui distinguent des compositions purement vocales, aussi simples qu'expressives.

Les ouvrages de Pergolèse pour l'église sont :

1°. Une messe.
2°. Une *idem* à deux chœurs.
3°. Un *Salve regina.*
4°. Un *Domine ad adjuvandum.*
5°. Un *Confitebor.*
6°. Un oratorio (S. Guglielmo).
7°. Un *Laudate pueri.*

8°. Un *Miserere*.

9°. Le sublime *Stabat*.

10°. Un *Salve regina*, sa dernière production.

Un des plus féconds compositeurs pour la musique d'église qui aient succédé à Pergolèse, et qui comme lui s'est distingué par la grâce, le goût et l'originalité, auxquels il a su joindre la plus savante facture, est Nicolo Jomelli. Il naquit à Aversa, dans le royaume de Naples en 1714 [1]. L'un de ses maîtres fut le grand Léo, qui, ayant entendu exécuter une cantate de Jomelli chez une de ses écolières, s'écria, transporté de plaisir : *Madame, il ne se passera pas beaucoup de temps, et ce jeune homme sera l'objet de l'étonnement et de l'admiration de toute l'Europe.*

Jomelli en effet n'avait que vingt-trois ans lorsque son premier opéra ( *l'Errore amoroso* ) obtint le plus grand succès sur le théâtre de Naples. En 1741, il fut de-

---

[1] M. Choron, dans son Dictionnaire, remarque que c'est aussi l'année de la naissance de Gluck.

mandé à Bologne, où il donna son *Ezio*. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, il alla voir le père Martini, sans se faire connaître, et le pria de l'admettre au nombre de ses élèves. Le père Martini lui donna un sujet de fugue, et voyant comme il l'avait rempli : *Qui êtes-vous?* lui dit-il, *vous moquez-vous de moi? c'est moi qui veux apprendre de vous.* Cependant Jomelli a prétendu depuis qu'il avait beaucoup appris de cet illustre maître; il ajoutait que si le père Martini avait peu de génie, l'art avait suppléé en lui à ce que la nature lui avait refusé [1].

Après avoir donné *Didone* à Rome et *Eumene* à Naples, Jomelli se rendit à Venise, où sa *Mérope* causa tant de plaisir que le gouvernement le nomma maître du conservatoire des filles, pour composer des morceaux de musique d'église. C'est là qu'il fit son beau *Laudate* à deux voix, qui ex-

---

[1] Tous ces détails sont pris du Dictionnaire des musiciens de M. Choron, qui les avait puisés lui-même dans l'éloge de Jomelli, écrit par Saverio Mattei, l'ami de ce grand compositeur.

cita une vive admiration. Son style, naturellement grave et majestueux, convenait parfaitement pour les chants religieux, et il acquit une si grande réputation dans ce genre, qu'en 1751, comme on voulait avoir à Rome, pour les trois jours les plus solennels de la semaine sainte, de la musique aussi excellente que possible, on chargea Durante, Pérez [1] et Jomelli, de composer chacun une des lamentations de Jérémie. L'ouvrage de Jomelli fut exécuté le mercredi, celui de Pérez le jeudi, celui de Durante le vendredi; et le docteur Burney, qui s'est procuré à Rome ces trois admirables productions, assure qu'il serait impossible de choisir entre elles.

La quantité de musique d'église qu'a composée Jomelli est à peine croyable [2], quand on songe au grand nombre de ses opéras, et surtout quand on remarque qu'il

---

[1] David Pérez, d'une famille espagnole, était né à Naples en 1711. Ce célèbre compositeur fut maître de chapelle à Palerme, et entra ensuite au service du roi de Portugal.

[2] Dans l'église de Saint-Pierre seule, on compte vingt-cinq ouvrages de lui, exécutés depuis 1750 jusqu'en 1753,

n'existe pas un morceau de cet illustre maître dans lequel on ne trouve quelques mélodies entièrement originales. On a prétendu avec raison qu'il avait changé sa manière à trois époques de sa vie, et bien loin de lui en faire un reproche, on ne peut qu'admirer cette flexibilité de talent qui n'appartient qu'au génie. Tant qu'il composa pour l'Italie, où le style de Vinci et de Pergolèse était dans la plus grande faveur, il adopta la grâce et la facilité de cette école; mais pendant son séjour en Allemagne, où il avait accepté la place de maître de chapelle du duc de Wurtemberg, il sentit que tant de simplicité ne convenait plus, et les Allemands faisant surtout cas de l'harmonie, ses compositions furent alors aussi savantes que l'exigeait le goût du pays qu'il habitait. Il s'ensuivit qu'à son retour en Italie, où l'on avait conservé de l'horreur pour tout ce qui était d'une exécution difficile [1], sa nouvelle manière déplut, quoi-

---

[1] La musique que Duni transporta en France, et celle qu'y avait transportée Lully, donnent une idée bien positive de la facture italienne à cette époque.

que cependant il l'eût aussitôt simplifiée beaucoup. On la trouvait gothique et pédante, et un Napolitain à qui l'on demandait son avis sur la musique de *Démophon*, s'écria *qu'elle était scélérate !* ( è scelerata, signore ! ) Néanmoins, comme Jomelli n'avait d'autre tort que celui d'être trop savant, ce grand maître aurait aisément fait sa paix avec ses compatriotes, en abandonnant un peu l'usage de ce qu'on appelait alors en Italie *le gothique et laborieux contre-point;* et sans doute le sort de son *Iphigénie*, qui tomba pour avoir été mal exécutée en 1773, l'aurait ramené à des compositions plus simples, si le chagrin que lui fit cette chute ne lui eût pas causé une attaque d'apoplexie. Depuis lors, sa santé ne fit plus que décliner; mais son génie resta le même, puisque le dernier de ses ouvrages est son sublime *Miserere* à deux voix, que Saverio Mattei a mis en vers italiens. Jomelli le composa peu de mois avant sa mort, qui eut lieu le 28 d'août 1774.

La musique d'église permettant au savoir de s'exercer avec plus d'avantage que la musique dramatique, on conçoit que Jomelli

en ait beaucoup composé, et ses productions dans ce genre n'essuyèrent jamais la moindre critique. Ses oratorio surtout sont regardés comme des modèles de facture, de style et d'expression. J'ai déjà dit que l'oratorio est une des quatre espèces de musique d'église; c'est ici le lieu d'en parler.

Il dut sa naissance à la passion que les habitans de Rome montraient pour le spectacle. Saint Philippe de Néri, fondateur de l'oratoire, à Rome, en 1540, espérant diriger cette passion vers la religion, imagina de faire composer par de très-bons poëtes une espèce de petits drames, qui avaient pour sujet une action choisie dans l'histoire sainte, ou même une pieuse allégorie. Il les fit mettre en musique par d'habiles compositeurs, et des chanteurs, qui représentaient les différens personnages, les exécutèrent dans l'église. Ces concerts eurent un succès prodigieux; la foule y courut, et ce genre de drame prit le nom d'*oratorio* du nom de l'oratoire où on allait les entendre.

Les poëtes et les musiciens les plus célèbres se sont exercés dans ce genre. Le premier compositeur d'oratorio est Giov. Ani-

muccia, l'un des compagnons de saint Philippe de Néri; mais sa musique ne nous a point été conservée; et l'on ne possède pas d'oratorio avant celui d'Emilio Cavaliere, qui fut exécuté en 1600, sous le titre de *l'Anima e 'l corpo*[1]. Le dialogue de cet oratorio était du récitatif, espèce de musique qu'on entendait pour la première fois. Il est fort douteux néanmoins qu'Emilio ait eu le mérite de cette invention : elle lui fut disputée alors par Giacomo Peri, compositeur florentin ; et depuis, on a souvent nommé aussi comme inventeurs du récitatif, Vincent Galilée, père du grand Galilée, G. Caccini et Claude Montéverde. Quoi qu'il en soit, cette déclamation notée convenait surtout à l'Italie, où la langue est accentuée et mélodieuse ; aussi tous les compositeurs s'emparèrent-ils aussitôt de cette découverte, et le père Kircher, en faisant l'éloge de Dominico Mazzochi, auteur d'un oratorio donné à Rome en 1631, dit que les récitatifs de ce

---

[1] On exécuta cet oratorio sur un théâtre, avec des décorations et des danses, dans l'église de Santa-Maria della valicella à Rome.

grand maître étaient si pathétiques qu'ils arrachaient des larmes.

On ne saurait parler de musique touchante sans nommer ici Alessandro Stradella, qui vécut vers le même temps, et qui posséda plus qu'un autre l'heureux don d'attendrir les cœurs, si l'on en juge par un trait de la vie de cet infortuné. Ce trait, dont l'authenticité est reconnue, doit trouver place dans une histoire de la musique.

Stradella, né à Naples vers le milieu du dix-septième siècle, non-seulement était un excellent compositeur, mais il jouait fort bien du violon et chantait d'une manière ravissante. Parmi les élèves auxquels il donnait des leçons pendant un séjour qu'il fit à Venise, il se trouvait une jeune dame, nommée Hortensia, née d'une ancienne famille de Rome. Elle vivait en liaison intime avec un noble vénitien; mais Stradella, étant devenu fort amoureux d'elle, parvint aisément à supplanter son rival, et l'emmena à Rome, où il la faisait passer pour sa femme. Le noble vénitien, furieux, envoya dans cette ville deux hommes qui se chargèrent de le venger, en assassinant Stradella et sa mai-

tresse. Ces scélérats, arrivés à Rome, apprirent que le soir même Stradella faisait exécuter dans l'église de saint-Jean-de-Latran un oratorio de sa composition, dont il devait chanter le rôle principal. Ils résolurent de suivre leurs victimes lorsqu'on sortirait de l'église, et de profiter de l'obscurité de la nuit pour les frapper.

Lorsqu'ils arrivèrent à Saint-Jean-de-Latran, l'oratorio était commencé, et ils se placèrent dans la foule. La musique ravissante qu'ils entendirent alors, la belle voix de celui qui l'avait composée et qui l'exécutait d'une manière si touchante, le ravissement général de l'auditoire, tout fit une impression si vive sur les assassins que leurs cœurs de roche furent émus. Ils se demandérent s'ils auraient le courage de tuer un homme dont le génie faisait les délices de l'Italie; et n'ayant plus d'autre désir que celui de le sauver, ils l'attendent à la porte de l'église, l'accostent, lui avouent qu'il doit la vie à la musique sublime de son oratorio, et après l'avoir instruit du motif de leur voyage ils l'engagent à se mettre en lieu de sûreté le plus tôt possible, s'il veut ainsi que

sa maîtresse échapper à de nouveaux poignards.

Stradella suivit ce conseil; mais le prodige qûe son talent venait d'opérer ne prolongea ses jours que pour peu de temps : deux années plus tard, étant allé à Gênes avec sa maîtresse, qu'il avait alors épousée, ils furent égorgés tous deux dans leur chambre par trois assassins. Quoique Stradella soit mort fort jeune, il a laissé un nom célèbre comme compositeur, et il doit une grande partie de sa réputation à cet oratorio de Saint-Jean-Baptiste, auquel il avait dû la vie.

Vers le temps où vécut Stradella, Bernino, Balducci, Mazzei, Stellati, Bernini et de Tollis, ont tous composé des oratorios; mais c'est surtout dans le dix-huitième siècle que l'on vit paraître des chefs-d'œuvre dans ce genre. On cite ceux des deux Palavicini, de Benoncini, et surtout du grand Scarlatti. Ce dernier enrichit l'oratorio du récitatif mesuré dont il était l'inventeur, et la beauté de ses ouvertures, le pathétique de ses airs, ainsi que la richesse de son orchestre, ne laissent rien à désirer.

Le célèbre Métastase a écrit huit oratorios, qui ont été mis en musique par les plus grands maîtres de l'Italie. Jomelli principalement, inspiré par une si belle poésie, y a joint des chants admirables: tout le monde connaît l'air de Sarah dans l'oratorio d'Isacco: *Chi per pieta mi dice, il mio figlio che fa?* Ce sublime morceau ne vieillira jamais; car la musique d'expression est de tous les temps.

## CHAPITRE XIV.

### MUSIQUE D'ÉGLISE EN ALLEMAGNE.

Quoique généralement, en Allemagne, la musique ait fait depuis long-temps partie de l'éducation, et que tous les souverains de ce pays se soient montrés zélés protecteurs d'un art dont plusieurs d'entre eux faisaient leurs délices, la négligence des Allemands pour recueillir les productions de leurs premiers maîtres a été encore plus loin peut-être que celle des Italiens; et l'on ne peut juger du véritable état de la musique en Allemagne qu'à partir du dix-septième siècle. Jusque-là nous possédons un nombre immense de traités de musique écrits par des Allemands, mais fort peu de compositions.

L'origine des écoles de l'Allemagne cependant remonte aux jours de l'école fla-

mande [1], et sous ce point de vue elles sont antérieures à celles de l'Italie. Il est vrai que depuis elles restèrent long-temps en arrière, et qu'elles ne reprirent de force et d'activité que beaucoup plus tard; mais ce fut avec tant d'éclat, qu'un demi-siècle a suffi pour que nous devions à l'Allemagne un nombre prodigieux de chefs-d'œuvre en musique d'église.

Les Allemands cultivèrent toujours ce genre, auquel la religion luthérienne est aussi favorable que la religion catholique. Outre leurs *chorals* [2], espèce de musique qui leur appartient entièrement, ils ont reçu de l'Italie le chant grégorien, et se sont aussi exercés au contre-point sur le plain-chant ou au style fugué; mais le peu qu'ils en possèdent est loin de valoir celui des Italiens; et c'est seulement dans le style accompagné, et le style concerté, qu'ils se sont élevés au

---

[1] Plusieurs auteurs allemands de ce temps sont cités dans différens ouvrages comme allant de pair avec les Flamands et les Français.

[2] Les chorals sont composés à plusieurs parties, et chantés par toute la masse du peuple.

plus haut degré de perfection. Toute l'Europe connaît les oratorio de Handel dont il faut parler le premier, lors même que ce ne serait pas sous le rapport de l'ancienneté.

Georges-Frédéric Handel naquit à Halle, dans le pays de Magdebourg, le 24 février 1684, et reçut dans cette ville, jusqu'à l'âge de quatorze ans, des leçons de Zachau, qui y était alors organiste. Il avait à peine vingt-quatre ans, lorsque la réputation qu'il s'était déjà acquise par plusieurs opéras donnés en Allemagne et en Italie, engagea l'électeur de Hanovre à le nommer son maître de chapelle. Depuis ce temps il séjourna beaucoup à Londres; il finit par s'y fixer tout-à-fait à l'époque où l'électeur de Hanovre devint roi d'Angleterre sous le nom de Georges Ier. C'est là qu'il composa plus de quarante opéras, et une quantité prodigieuse de musique instrumentale, outre sa musique sacrée.

Ses oratorio, si célèbres, sont au nombre de vingt-six. Il en écrivit la plus grande partie quand ses querelles avec les directeurs du théâtre de Londres l'eurent dégoûté de la carrière dramatique; car il était impossible

à ce génie si fécond de cesser de produire : aussi Handel composa-t-il jusqu'à ses derniers momens. Devenu aveugle dans sa vieillesse, il dictait sa musique, et l'exécutait lui-même sur l'orgue. Ses nombreux ouvrages et le traitement de 400 livres sterling par an que lui faisait le roi d'Angleterre, lui firent acquérir une fortune considérable [1]; quant à la considération dont il jouissait parmi les Anglais, on en peut juger par les honneurs qui furent rendus à sa mémoire. Ce grand maître, ayant cessé de vivre le 13 avril 1759, prit place auprès des rois, et on lui éleva un monument funèbre dans l'église de Westminster. En 1784, on obtint l'agrément du monarque pour célébrer à sa gloire un jubilé solennel ; et pendant quatre jours consécutifs, ses ouvrages furent exécutés dans l'abbaye de Westminster, auprès de sa tombe, par un orchestre de cinq cents musiciens, à la tête duquel était le célèbre violiniste Cramer. Cette pompe funèbre fut

---

[1] Il a laissé à ses parens en Allemagne vingt mille livres terling de bien

renouvelée en 1785, en 1786 et en 1787 [1].

Handel eut pour ami l'homme le plus étonnant peut-être par la multiplicité de ses talens et de ses travaux, Jean Matheson, né à Hambourg, le 28 septembre 1681, et mort le 17 avril 1764. Il était en même temps secrétaire de légation du duc de Holstein, et chanteur à la cathédrale et au théâtre de Hambourg ; il enseignait la musique à plus de vingt écoliers ; il remplissait plusieurs places d'organiste, se livrait à l'étude du droit, à celle de différentes langues, et acquérait une haute réputation comme compositeur. Ses ouvrages, tant théoriques que pratiques, sont au nombre de quatre-vingt-huit, et il a laissé à sa mort des matériaux manuscrits pour en publier autant.

A l'époque où Handel enrichissait l'Angleterre de ses chefs-d'œuvre, C.-H. Graun brillait en Allemagne. Ce célèbre compositeur naquit en 1701 à Wahrenbruck, en Saxe. Il fit ses études à Dresde, à l'école de

---

[1] Cette même année, le *Messie*, un des plus beaux oratorio de Handel, fut exécuté à Berlin, par un orchestre de trois cents musiciens.

Sainte-Croix, et devint maître de chapelle du roi de Prusse, Frédéric II. Ses messes, ses motets, la musique funèbre qu'il composa pour les obsèques du roi Frédéric-Guillaume, suffiraient à sa gloire comme auteur classique; mais son chef-d'œuvre en musique d'eglise est l'oratorio de la mort de J.-C. Le magnifique caractère de cette composition fait presque regretter que Graun se soit autant livré à la carrière dramatique, quel que soit le succès qu'ont obtenu en Allemagne ses nombreux opéras.

Graun joignait à tout son génie le mérite d'être un excellent chanteur : il mourut en 1759, et l'on rapporte que le roi de Prusse en apprenant, à Dresde, la nouvelle de sa mort, versa des larmes, et s'écria : *Nous n'entendrons jamais chanter aussi bien.* On ne saurait connaître la moindre composition de Graun, sans s'étonner de voir le grand Frédéric le regretter avant tout *comme chanteur!*

Dans ce siècle si brillant pour l'école allemande, on vit éclore les sublimes productions de Hasse, de Haydn et de Mozart, qui, comme musique d'église, serviront à

jamais de modèle. Ayant à parler de ces grands maîtres à l'article de la musique dramatique et instrumentale, je dirai seulement ici que les compositions de Hasse dans le genre sacré, quoique moins savantes que celles de Handel, sont tellement admirables sous le rapport de la mélodie, que le père Martini donne le nom de *musique divine* au *Miserere* que Hasse composa à Venise pour le conservatoire des incurables, quand il en fut nommé maître de chapelle. Quant aux messes et aux oratorio de Haydn [1] et de Mozart, le succès que ces chefs-d'œuvre obtiennent maintenant en France, sont la plus forte preuve que nous devenons enfin appréciateurs du vrai beau.

---

[1] M. Choron, dans le sommaire de la musique qu'il a mis en tête de son dictionnaire, observe avec raison que la Création et les Saisons de Haydn ne devraient pas s'appeler des oratorio, et qu'il faut les ranger dans la classe des cantates sacrées. Les cantates n'exigent point d'action, et diffèrent en cela de l'oratorio, que j'ai défini dans le chapitre précédent comme un petit drame.

## CHAPITRE XV.

### MUSIQUE D'ÉGLISE EN FRANCE.

Si on excepte l'époque où l'école française marchait de pair avec l'école flamande, époque à laquelle presque toutes les compositions étaient religieuses, ce n'est pas sous le rapport de sa musique d'église que la France pourrait lutter avantageusement contre l'Allemagne et l'Italie. Personne n'a jamais écrit sur la musique, sans reprocher aux Français d'avoir dénaturé le chant romain qu'ils avaient reçu de saint Grégoire, et d'y avoir substitué d'absurdes plains-chants, composés à l'époque de la plus grande dégradation de l'art; ridicule psalmodie, qui a fait dire à l'un de nos écrivains sur la musique [1], *que l'abomination de la désolation est dans le lieu saint.*

Le genre d'église fut pendant long-temps

[1] M. Choron.

si mal cultivé en France, qu'on n'y possède pas de contre-point écrit sur le plain-chant, et que nous pourrions croire qu'on y connut à peine l'existence des différentes espèces *à capella,* tant il en reste peu de vestiges. C'est donc seulement pour la musique d'église accompagnée par les instrumens que les compositeurs français ont acquis une réputation méritée.

Avant et pendant le dernier siècle, Campra, le Sueur de Rouen, Lalande, Blanchard, Mondonville, ont enrichi les cathédrales d'un grand nombre de compositions qui sont loin d'être sans mérite, mais qu'on n'exécute plus aujourd'hui, attendu que la révolution qui s'est opérée dans notre mélodie a donné une couleur surannée à la musique d'église comme à la musique dramatique de ce temps. Et ceci offre un motif de plus pour regretter que l'espèce *à capella* n'ait pas été spécialement attachée à l'église, à l'exclusion de tout autre genre. Les compositions religieuses étant bien moins soumises au goût et aux caprices du public que ne le sont les opéras, cette branche de l'art, au moins, aurait conservé un caractère in-

variable, et passerait sans altération aux siècles à venir.

MM. Gossec, le Sueur, et plusieurs autres, ont prouvé que le style noble et sévère qui convient à la musique d'église n'était pas étranger aux compositeurs français. Nous devons à M. Cherubini, que la France s'honore d'avoir naturalisé, des messes, des psaumes, des motets et des oratorio, au-dessus desquels on ne peut rien citer sous le rapport du grandiose dans le style, et de la réunion si rare de la facture la plus savante à des mélodies pleines de grâce et d'expression. La messe à trois voix de ce grand maître est surtout regardée par tous les connaisseurs comme un chef-d'œuvre, et placerait seule M. Cherubini à côté de Mozart pour le genre d'église.

# CHAPITRE XVI.

## DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN ITALIE.

On distingue, dans la musique de chambre, quatre espèces de compositions, les madrigaux simples, les madrigaux accompagnés, les cantates, et les pièces fugitives, qui comprennent, pour l'Italie, la canzonnette, la villanelle, la barcarole, etc.; pour la France, la romance, le vaudeville, etc. [1].

Le madrigal, qui a pris naissance à l'époque où la musique était toute scientifique, se ressent de son origine, et tient beaucoup de la fugue, quoiqu'il permette des licences que

[1] L'Espagne a le *bolero*. Je saisis cette occasion pour m'excuser de n'avoir parlé, dans ce petit ouvrage, que de l'Italie, de la France et de l'Allemagne. Il est bien vrai que l'Espagne et l'Angleterre ont produit des musiciens, et même des compositeurs; mais c'est en si petit nombre qu'on ne peut pas dire qu'il existe une école espagnole, une école anglaise; et je me suis borné à ne parler que des nations qui ont eu et ont encore une école.

celle-ci ne permet pas. Il tire son nom des petites pièces de poésie sur lesquelles il se composait, et qu'on appelait des madrigaux. Cette espèce de musique était en extrême faveur dans le seizième siècle et au commencement du dix-septième; mais depuis qu'on n'exécute plus dans les concerts que de la musique dramatique, les madrigaux ne sont plus connus et chantés que par un très-petit nombre de musiciens. Les maîtres de l'école flamande s'étaient fort distingués dans ce genre; cependant l'Italie les a surpassés, et le madrigal a été porté à la perfection par Luca Marienzo, Palestrina, Cl. Monteverde, Carlo Gesualdo, prince de Venosa [1], et enfin Alessandro Scarlatti. Luca Marienzo, qui a précédé tous les autres, est si remarquable par la grâce et l'élégance de son style, que l'Italie le nommait *il più dolce cigno*, et qu'on a prétendu depuis que les muses mêmes ne rougiraient pas d'avoir composé ses chants. Il est admirable en effet que, dans des compositions vocales à cinq

---

[1] Ce prince, plus connu encore par son talent que par sa haute naissance, était Napolitain; il est mort en 1614.

et à six voix [1], les attaques et les imitations soient toujours des traits mélodieux, qui se succèdent, s'entrelacent, et forment un tout ravissant pour l'oreille, en dépit de la sévérité de la facture; aussi Marienzo est-il encore regardé comme un homme d'un génie remarquable pour le style madrigalesque, et l'on conserve avec soin tous ses ouvrages à la chapelle sixtine [2].

Le madrigal accompagné est d'invention plus moderne, et comporte plus de liberté que le madrigal simple. Il n'a pu exister que depuis le moment où l'usage s'est introduit de placer sous les voix une basse instrumentale différente de la basse vocale, usage qui ne remonte qu'au commencement du dix-septième siècle. Frescobaldi, Carissimi, Lotti, Scarlatti, Clari, Marcello et Durante, ont excellé dans le genre du madrigal accompagné; mais depuis eux, cette

---

[1] Les madrigaux se composaient à trois, quatre, cinq, six, et même sept parties, toutes obligées, à cause des fugues ou desseins dont ces morceaux étaient remplis.

[2] Il est mort à Rome où il était maître de chapelle du Pape, en 1599.

branche de l'art a été totalement abandonnée, soit à cause des difficultés de la composition, soit à cause de celles de l'exécution.

La cantate est, comme on sait, une sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnemens; et j'aurais pu la ranger indifféremment dans la musique d'église ou la musique de chambre, puisqu'il existe aussi des cantates sacrées. Elle tire son origine du drame lyrique, et l'on fait remonter l'époque de son invention au commencement du dix-septième siècle. Les madrigaux avaient composé jusque-là toute la musique de concert, en sorte qu'on ne chantait qu'en parties. Giulo Caccino, célèbre chanteur qui vivait vers l'an 1620, semble avoir été le premier qui imagina de chanter des solo ou des *airs*. Il en composa lui-même qui eurent le plus grand succès, quoique, si l'on en juge par ce qui nous en reste, ils fussent assez médiocres; mais on conçoit que ce genre de musique, qui laissait mieux entendre les paroles, et qui permettait beaucoup plus d'expression, dut plaire infiniment, surtout dans sa nouveauté; et l'usage s'en répandit

rapidement dans l'Italie et dans toute l'Europe.

Poliaschi de Rome, Loretti Vittori de Spolète, et Benedetto Ferrari de Reggio, sont les premiers auteurs que l'on cite pour avoir acquis quelque réputation dans le genre de la cantate. On nomme après eux Merula [1], Graziani, Bassani, et surtout Carissimi. Ce dernier, que toute l'Europe a regardé comme le plus habile compositeur de son temps, faisait les délices de l'Italie vers l'année 1635, et vivait encore en 1672. On lui attribue généralement l'organisation actuelle du récitatif, qu'il rapprocha de l'accent du langage naturel, ainsi que le perfectionnement de la basse, qui avait été jusque-là lourde et monotone, et à laquelle il donna plus de mouvement. C'est encore lui qui, le premier, joignit aux motets l'accompagnement de la musique instrumen-

[1] C'est dans une cantate burlesque de Merula, dont le sujet est Curtius se précipitant dans le gouffre (*Curtio precipitato*), que l'on trouve pour la première fois une ligne de démarcation parfaitement établie entre le récitatif et l'air.

tale, et l'introduisit dans les églises. Carissimi ne travailla jamais pour le théâtre; mais ses cantates sacrées et profanes sont si admirables qu'elles font partie de toutes les collections de bonne musique, et qu'elles ont suffi pour lui conserver, dans toute l'Europe, la plus grande renommée. Il n'est cependant pas l'inventeur de la cantate, ainsi que l'ont écrit plusieurs auteurs; seulement il paraît avoir été le premier qui en ait composé pour l'église, et sur des sujets religieux : ses plus célèbres sont *le Jugement de Salomon* et *Jephté*.

Carissimi fut le maître de Cesti, de Scarlatti, de Buononcini, de Bassani, etc. C'est lui qui répondait, quand on le complimentait sur l'extrême facilité de son style: *Ah! qu'il est difficile d'être facile!*

On cite, pour la cantate, depuis Carissimi, le fameux Al. Scarlatti, Marcello, Pergolèse, dont l'Orphée passe pour un chef-d'œuvre; enfin le baron d'Astorga et le célèbre Porpora, qui ont laissé l'un et l'autre des recueils que l'on considère comme ce qu'il y a de plus classique en ce genre. Mais toutes ces belles productions ne sont plus

étudiées que par des amateurs instruits ; on connaît à peine, et on ne chante pas des cantates beaucoup plus modernes que Sarti a composées, vers la fin du dernier siècle, sur de charmans petits poëmes de Métastase, pour les voix de Pacchierotti, Marchesi et Rubinelli [1]. Ce recueil est la perfection comme musique de chambre ; et loin d'être ignoré, il se trouverait sur tous les pianos, si la cantate n'avait point partagé le sort du madrigal, en cédant comme lui la place dans les concerts à la musique dramatique. Les cantates sont donc aujourd'hui entièrement reléguées dans les bibliothéques, et depuis qu'on n'en chante pas on n'en compose plus.

Dans le genre des pièces fugitives, les Italiens sont encore les plus riches. Il existe chez eux un nombre prodigieux de *canzoni* ou de morceaux de musique de chambre, composés par les plus grands maîtres, et dont un amateur pourrait former une collection délicieuse. Outre ces productions d'un style relevé, chaque différent peuple de l'Italie possède des *canzonette* qui lui sont par-

---

[1] Ces cantates ont paru sous le nom de *canzonette*.

ticulières, qui toutes ont, pour ainsi dire, une couleur locale, et dont le charme égale la variété : telles sont la *villanelle*, la *flotolle*, et surtout la *barcarolle* ou chanson de barque, ainsi nommée parce que ce sont les gondoliers à Venise qui la chantent, et qui souvent même la composent. Les airs des barcarolles sont simples, mais si mélodieux et si agréables sur le dialecte vénitien, que beaucoup d'airs de nos opéras sont bien loin de produire autant d'effet. Comme, en Italie, le chant est pour ainsi dire le langage naturel du peuple, et que d'ailleurs les gondoliers ont à Venise leurs entrées gratuites à tous les théâtres, et s'y forment le goût, ces hommes grossiers chantent les barcarolles avec autant de grâce que de pureté. La plupart d'entre eux savent par cœur tout le poëme de la *Jérusalem délivrée*; et dans les nuits d'été on les entend, à la gloire du Tasse, chanter alternativement d'une barque à l'autre, les *Amours d'Armide*, ou la *Mort de Clorinde*.

# CHAPITRE XVII.

## DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE.

Depuis le règne de François Ier., jusqu'à celui de Louis XIV, époque à laquelle Lully nous apporta la mélodie des Cavalli et des Cesti, la musique, peu protégée en France, y fut à peine cultivée. Les guerres civiles et religieuses qui déchirèrent ce beau pays pendant près d'un siècle, étouffèrent tous les arts, et la profanation des églises surtout devait être fatale à la musique, qui n'avait fleuri jusqu'alors qu'à l'abri des autels. Aussi l'école française resta-t-elle, durant ce temps, fort en arrière des écoles d'Italie. Le père Mersenne cependant, dans son *Harmonie universelle*, ouvrage publié à Paris en 1636, décrit treize différentes espèces de compositions qu'il dit avoir été en usage alors; telles que passacailles, courantes,

branles, canaries, sarabandes, etc. Mais la plupart de ces noms indiquant des airs de danses [1], et la partialité du père Mersenne pour la musique française, se montrant à chaque ligne de son livre, cette pompeuse énumération prouve plus que toute autre chose la pauvreté de l'art à cette époque.

M. Laborde a inséré, dans son second volume [2], un grand nombre d'airs français du seizième siècle. Il est fort malheureux que ces airs soient visiblement tronqués ; et tous les éditeurs de vieille musique devraient bien s'abstenir de ces arrangemens à la moderne, qui rendent leurs découvertes nulles aux yeux des curieux et des savans.

D'après ce que je viens de dire, on voit que les Français n'ont point de madrigaux ; puisque ce genre de musique se cultivait en Italie à l'époque où la France ne possédait pas de compositeurs. Quant aux cantates, on cite parmi les plus anciennes celles de Clérambaut et de Bernier, qui tous deux na-

[1] Le père Mersenne ne fait aucune mention du menuet, qui fut en si grande vogue plus tard.

[2] Essai sur la musique ancienne et moderne.

quirent dans le dix-septième siècle. Bernier surtout paraît avoir été un des plus habiles maîtres qui se soient montrés à la renaissance de la musique en France. Très-savant dans le contre-point, il aimait son art avec une si grande passion qu'on rapporte que pendant son séjour à Rome, voulant prendre connaissance des partitions de Caldera, et ne trouvant pas d'autre moyen d'y parvenir que de se faire recevoir chez lui en qualité de domestique, il entra sur ce pied dans la maison du compositeur italien. Un jour Caldera ayant laissé sur son bureau un morceau qu'il n'avait point terminé, Bernier prit la plume, et l'acheva. Cette aventure le fit reconnaître, et les deux artistes restèrent liés de l'amitié la plus intime. Bernier fut maître de musique de la Sainte-Chapelle, et ensuite de la chapelle du roi.

Maintenant, la cantate, abandonnée en Italie, le serait aussi en France, si tous les ans, les élèves qui concourent pour la place de l'école française des beaux-arts, à Rome, n'étaient point obligés par le règlement d'en composer une. On a pensé avec raison qu'au-

cune autre composition ne pouvait être aussi propre à faire juger tout à la fois du savoir et du génie des concurrens. Ces petits poëmes renfermant ordinairement trois morceaux dont le mouvement et l'expression diffèrent, et qui sont coupés de récitatif, donnent à l'artiste la faculté de déployer tous ses moyens, de faire entendre des chants mélodieux et expressifs, tels qu'ils conviennent à la musique dramatique, et d'employer les plus brillantes ressources de l'orchestre. Aussi voyons-nous tous les ans la foule se porter dans la salle de l'Institut royal où se donnent les grands prix, chacun étant curieux d'entendre la cantate, et d'apprendre par là si la France possède un nouveau compositeur.

C'est surtout dans le genre des pièces fugitives que les Français réussissent, et que leur musique de chambre un caractère original. Dans aucun pays du monde on ne fait d'aussi jolies romances, et les plus anciennes ne sont pas les moins agréables. Les chansons françaises ont un caractère de gaieté et de facilité remarquable; il en existe un nombre prodigieux, et de

tous les genres. Depuis quelques années on compose pour les concerts des petits canons et des nocturnes qui forment de charmans recueils. Ces morceaux, réservés aux amateurs, ont le double avantage de n'être point chantés sur les théâtres, et de jeter de la variété dans les soirées musicales.

Les Allemands ayant surtout cultivé la musique instrumentale, se sont peu distingués dans le style de chambre. Ils ne possèdent rien de remarquable ni en madrigaux, ni en pièces fugitives; mais dans la cantate ils ont de fort beaux ouvrages, à la tête desquels il faut placer les chefs-d'œuvre de Haydn et ceux de Ramler.

# CHAPITRE XVIII.

## DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN ITALIE.

La voix humaine, le plus beau des instrumens, a servi de type à tous les autres; aussi toutes les révolutions qui s'opèrent dans la musique vocale ont-elles lieu aussitôt dans la musique instrumentale, cette dernière n'étant que le chant ou la mélodie en usage, appliquée à un ou plusieurs instrumens.

On a peu de données certaines sur les diverses époques où les différens instrumens furent inventés. Plusieurs d'entre eux, comme nous l'avons vu, existaient dès l'antiquité la plus reculée, mais nous en possédons aussi dont l'invention est très-moderne. Je donnerai la liste de tous, sans entrer dans des recherches sur l'histoire d'aucun d'eux, à l'exception du violon, l'instrument par excellence, qui réclame quelques détails.

Il existe six classes d'instrumens, savoir :

1°. instrumens à archet; 2°. instrumens à souffle; 3°. instrumens à touche; 4°. instrumens pincés; 5°. instrumens de percussion; 6°. instrumens machines.

Les instrumens à archet sont : le violon, la viole (autrement dite quinte ou alto), la violoncelle ou la basse, et la contre-basse. Les instrumens à souffle sont : la flûte traversière, la clarinette, le hautbois, le basson, le cor, la trompette, le trombonne, le serpent, le galoubet, le fifre et le flageolet. Les instrumens à touche sont : le clavecin, l'épinette, le forte-piano et l'orgue. Les instrumens pincés sont : la harpe, la guitare, le cistre et la mandoline. Les instrumens de percussion sont : le tambour de diverses sortes, les cymbales et le tamtam. Enfin les instrumens mécaniques sont : la serinette et l'orgue de Barbarie.

Il paraît que ceux de ces instrumens dont on fit d'abord usage, dans la musique moderne, furent la harpe, la flûte et le violon. La harpe était la lyre grecque sous une autre forme. Mais, comme je crois l'avoir déjà dit ailleurs, les anciens n'employaient point l'archet, et il semble prouvé que le

violon fut inventé en France sous la première race; car c'est de cette époque et dans ce pays qu'on en trouve les premières traces. Ce ne furent cependant pas les inventeurs de ce bel instrument qui en perfectionnèrent l'usage, et il faut pour ceci, comme pour toute autre branche de l'art, retourner en Italie.

Baltazarini, qu'on appelait en France de Beaujoyeux, est le premier violiniste fameux dont il soit fait mention. Il fut amené du Piémont à la reine Catherine de Médicis, par le maréchal de Brissac, en 1577. A cette époque, la musique instrumentale prenait un grand accroissement en Italie. Les instrumens avaient été introduits dans les concerts, afin de renforcer les voix dans l'exécution du madrigal; et lorsqu'il arrivait qu'un chanteur venait à manquer, un instrument le remplaçait. Bientôt on écrivit des parties instrumentales dans les madrigaux et dans les messes [1]. On appelait ces

[1] Montagne dit qu'en 1580, lorsqu'il alla en Italie, les messes, dans la grande église de Vérone, étaient accompagnées pas des orgues et des violons.

parties *concerto* , quoiqu'elles ne fussent que des accompagnemens aux psaumes et aux motets; car le concerto purement instrumental ne paraît pas avoir existé avant l'époque où brilla Corelli : plusieurs écrivains en attribuent l'invention à Torelli son contemporain, mais sans aucune bonne autorité. Quant aux sonates, les premières dont on a connaissance sont composées pour deux violons et une basse, par Francesco Turini, organiste, qui les publia en 1624. Mais Corelli est le premier qui ait laissé de vrais modèles dans ce genre. Ce grand violiniste naquit à Fusignano sur le territoire de Bologne, et il eut pour maître J.-B. Bassani. Son talent sur le violon était tel qu'on le demandait dans toute l'Europe, et que les souverains se le disputaient. L'école romaine, qu'il fonda, a produit durant la première moitié du dix-huitième siècle, tant en instrumentistes qu'en compositeurs pour le violon, les plus grands artistes dont l'Italie puisse se glorifier. On compte parmi ses élèves, Baptiste, Geminiani, Locatelli, Lorenzo et Giambattista Somis.

Après avoir fait les délices de l'Italie et

s'être assuré les titres les plus brillans a la renommée, comme exécutant, comme chef d'école et comme compositeur, Arcangelo Corelli mourut à Rome le 18 janvier 1713. On lui a érigé un buste dans le Vatican avec cette inscription :

« *Corelli princeps musicorum.* »

Ses admirables sonates sont regardées par tous les maîtres comme des chefs-d'œuvre de grâce, de goût et d'élégance. On en possède quatre œuvres, que les musiciens considèrent avec raison comme le rudiment de ceux qui se livrent à l'étude du violon. Il en est de même des solo et des concerto de ce grand violiniste. Tartini formait tous ses élèves sur les solo de Corelli; et le docteur Burney rapporte que le célèbre Giardini lui a dit un jour que, sur deux écoliers d'âge et de dispositions égales, il parierait toujours pour le talent de celui qui aurait commencé ses études par les œuvres de Corelli. Il est beau d'être encore le maître par excellence, en musique surtout, cent cinquante ans après sa mort; et ce mérite pa-

raît vraiment étonnant, quand on songe aux progrès qu'a faits l'harmonie pendant ce laps de temps, et au changement presque total qui s'est opéré dans le style. Mais les caractères du génie de Corelli étant la grâce, le naturel et la simplicité, sa musique brave le temps; tandis que les compositions tourmentées dans lesquelles la recherche se montre ne sont à la mode qu'un instant, et prennent bientôt un air suranné [1].

La publication des œuvres de Corelli mit le violon en si grande vogue en Italie, qu'au commencement du dix-huitième siècle chaque ville possédait un ou plusieurs violinistes du premier ordre : On cite Clari à Pise, Veracini et Bitti à Florence, Lamenti à Bologne, Vitali à Modène, Perelli et Ciampi à Massa Carrara, Lombardi à Lucca, Visconti à Crémone, Giacopino di Pistoia à Pistoia, et Masciti à Naples.

Tous ces habiles artistes, auxquels il faut joindre les élèves de Corelli, et notamment

---

[1] Henri Purcell, violiniste anglais, et contemporain de Corelli, fut obligé de récrire, au bout de peu d'années, tous les agrémens dont il embéllissait sa musique, parce que ces tournures avaient trop vieilli.

Geminiani, composèrent dans tous les genres pour le violon, et maintinrent l'école dans l'état le plus brillant, jusqu'à l'époque où l'admirable Tartini vint porter pour ainsi dire jusqu'au prodige le pouvoir d'un instrument.

La gloire de ce grand artiste est encore si près de nous, puisqu'il n'est mort qu'en 1770, et que nos plus habiles violinistes sont élèves de ses élèves, qu'on ne saurait rien dire sur lui qui ne soit connu de tous les amateurs de musique. C'est en 1728 que Giuseppe Tartini fonda à Padoue la célèbre école qui le fit justement nommer par les Italiens, *il maestro delle nazioni.* Cette école a donné à l'Europe, Nardini, Pascalino Bini, Alberghi, Carminati, et une foule d'autres grands talens. Ses leçons étaient si précieuses, qu'un de ses plus chers élèves, Pascalino Bini, dont la réputation était faite depuis long-temps, ayant appris, en 1744, que Tartini venait de changer son style, et d'abandonner la difficulté pour la grâce et l'expression, retourna à Padoue, afin d'étudier de nouveau sous cet excellent maître. Il paraît que jamais on n'a joué l'adagio

d'une manière plus expressive et plus ravissante que Tartini ; aussi disait-il, toutes les fois qu'il entendait jouer avec dextérité, mais sans âme : *Cela est beau, cela est difficile, mais cela ne parle pas au cœur.*

Il est malheureux qu'un si grand violiniste et un si grand compositeur ait eu, comme Rameau, la faiblesse de vouloir fonder un système, qui n'est entendu de personne, pas même de Jean-Jacques, quoique ce séduisant écrivain le prône dans son *Dictionnaire de musique.* Le temps que Tartini perdit en essayant d'appliquer à la musique la géométrie et la physique qu'il savait mal aurait été bien mieux employé s'il l'eût consacré à son art qu'il savait si bien ! Il faut lui savoir gré cependant de sa découverte du troisième son, ou de la résonnance de la troisième note de l'accord quand on fait sonner les deux notes supérieures ; découverte qui ne lui a été contestée par aucun mathématicien, et dont plusieurs ont parlé avec éloge [1]. Mais

[1] Si l'on chante un duo en tierces, la basse est sous-entendue pour toute oreille sensible. Elle se fait entendre distinctement, lorsque sur le violon on forme une suite

ce qui a surtout fondé la haute réputation de Tartini, c'est la beauté de ses compositions musicales. Il a laissé plus de cent sonates pour le violon, qui toutes portent l'empreinte du génie et ne laissent rien à désirer sous les rapports du savoir, de la variété, du sentiment, et du grandiose de style. Quant à ses concerto, qui sont en aussi grand nombre, voici ce qu'en dit Ginguené dans l'Encyclopédie, à l'article *Concerto* : « On
» sait que ce grand homme (Tartini) fit une
» double révolution dans la composition mu-
» sicale et dans l'art du violon ; des chants
» nobles et expressifs, des traits savans,
» mais naturels et dessinés sur une harmonie
» mélodieuse, des motifs suivis avec un art
» infini, sans l'air de l'esclavage et du pé-
» dantisme que Corelli lui-même, plus oc-
» cupé du contre-point que du chant, n'avait
» pas toujours évité ; rien de négligé, rien
» d'affecté, rien de bas ; des chants aux-

---

de tierces parfaitement justes. « Si vous n'entendez pas la basse, disait Tartini à ses élèves, vos tierces et vos sixtes sont imparfaites pour la justesse. »

(M. Choron, *Dictionnaire des musiciens*)

» quels il est impossible de ne pas attacher
» un sens, et où l'on s'aperçoit à peine que
» la parole manque : tel est le caractère des
» concerto de Tartini. »

Tartini joignait toutes les vertus à son beau génie. Doux, bienfaisant, de mœurs irréprochables, l'homme le plus recherché de l'Italie était le plus modeste des hommes. Bien différent en cela de Veracini, son contemporain et dans les premiers temps son rival, dont le mot habituel était : *Il n'y a qu'un Dieu et un Veracini.*

Dès qu'il avait existé de la musique purement instrumentale, une carrière fermée jusqu'alors se trouvait ouverte aux compositeurs, et l'art ne devait pas tarder à s'enrichir d'une foule de productions aussi neuves que variées. Le premier morceau pour quatre instrumens dont il ait été fait mention, est un quatuor de Gregorio Allegri, l'auteur du fameux *Miserere.* Ce quatuor est écrit pour deux violons, un alto et une basse, et le père Kircher l'a inséré dans sa *Musurgia,* ouvrage qui a paru en 1652. Cependant l'époque à laquelle le trio, le quatuor et le quintetto prirent un caractère fixe, est celle où brilla Boccherini,

Ce grand maître, né à Lucques le 14 janvier 1740, et mort à Madrid en 1806, a publié cinquante-huit œuvres de symphonies, sextuor, quintetti, quatuor, trio, duo et sonates pour le violon, le violoncelle et forte-piano. Depuis lui, nous devons à l'Italie les brillantes compositions de Fiorillo, Giardini, Pugnani, etc.

Quant à la symphonie, cet ensemble pompeux de tous les instrumens, quoique l'Italie en ait produit un certain nombre, c'est en Allemagne qu'elle a été portée au plus haut degré de perfection. Comme les Italiens jusqu'ici n'avaient fait cas que du talent de leurs chanteurs, il en résulte qu'ils sont bien loin maintenant d'égaler la France et l'Allemagne sous le rapport de l'exécution instrumentale. En Italie, le meilleur orchestre ne vaut pas celui d'un petit théâtre de Paris. Ce qu'on appelle bons musiciens, c'est-à-dire les gens qui lisent à première vue la musique avec facilité et précision, y sont plus rares que partout ailleurs; mais les difficultés que présentent pour l'orchestre les nouveaux opéras formeront indubitablement, et avant peu, des instrumentistes.

# CHAPITRE XIX.

## DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN ALLEMAGNE.

De tous les temps les Allemands ont été renommés comme instrumentistes. Soit que la dureté de leur langue leur ait fait chercher une autre route que celle de la mélodie vocale pour se distinguer dans un art dont ils sont idolâtres, soit qu'ils aient cédé en cela à leur goût naturel pour la sonorité, goût qui se reconnaît, dans toutes leurs compositions, à la préférence qu'ils accordent aux accords qui ont le plus d'éclat et aux instrumens les plus bruyans.

A une époque où l'orgue était à peu près le seul instrument en usage, ce fut un Allemand, nommé Bernhard qui, en 1470, inventa les pédales pour les orgues de Venise; et depuis, les organistes des églises allemandes n'ont pas cessé d'être les plus habiles de

l'Europe. Il en existait au moins un dans toutes les grandes villes, et la liste en serait immense. Chacun d'eux ayant composé pour son instrument, les Allemands posséderaient une superbe collection de musique dans ce genre, sans la négligence qu'ils ont mise pendant long-temps à conserver leurs productions musicales, principalement les plus anciennes, qui seraient les plus curieuses.

Quant à la musique de violon, l'Allemagne n'a d'abord fait que suivre l'école de Corelli, et c'est alors que Benda et Stamitz ont marché avec succès sur les traces de ce grand maître. Le premier, qui fut maître de chapelle du grand Frédéric, n'a publié que des sonates; mais le second fit exécuter à Manheim, où il était directeur de la musique de l'électeur palatin, des symphonies qui donnèrent à l'art une sorte d'élan vers ce grandiose dont Haydn et Mozart ont laissé de si beaux modèles.

L'époque ne pouvait être plus favorable à la musique instrumentale : les grands et petits souverains de l'Allemagne avaient alors chacun un orchestre nombreux attaché à leur cour. Vers l'année 1759, l'orchestre de Man-

heim était regardé comme le plus complet et le mieux conduit de l'Europe. C'est là que Stamitz, Holzbauer, Filz, Canabich, Toeski et Frantzel, firent entendre des symphonies qui obtinrent par leur éclat le plus brillant succès ; et ces pompeuses compositions avaient déjà supplanté les concerto et les ouvertures d'opéra, dans les concerts, lorsque HAYDN parut.

Joseph Haydn naquit le 31 mars 1732, dans le village de Rorhau, sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie. Son père n'était qu'un pauvre charron, mais il avait appris à pincer de la harpe; car en Allemagne il faudrait ne pas savoir lire pour n'être pas musicien, puisqu'on enseigne la musique dans les moindres écoles de charité[1]. Le petit Joseph assistait donc tous les dimanches à un concert de famille, dans lequel il essayait dès l'âge de cinq ans de faire sa partie, en figurant un violon avec une planche et une baguette. Son premier maître fut le maître

[1] Aucun maître d'école n'est admis à exercer sa profession, à moins qu'il ne sache enseigner les élémens de la musique et qu'il ne joue de quelque instrument.

d'école de la ville d'Hambourg; puis il resta huit ans enfant de chœur à l'église de Saint-Étienne à Vienne. Là ses progrès furent si rapides, qu'à peine âgé de dix ans il composait des morceaux à seize parties. *Je croyais dans ce temps*, disait-il souvent, *que plus le papier était noir, plus la musique devait être belle.* A l'âge de seize ans, ayant perdu sa belle voix, il se vit réformé, et son existence devint très-pénible. Sans fortune, sans protecteur, car son indigence l'écartait de la société, il gagnait sa vie avec peine, en donnant des leçons, en faisant des parties d'orchestre. Cependant il était heureux, et on lui a entendu dire *qu'à cette époque de sa vie, assis à son clavecin rongé par les vers, il n'enviait pas le sort des monarques.* Ce fut alors que les six premières sonates d'Emmanuel Bach lui tombèrent entre les mains. *Je ne quittais pas le clavecin*, disait Haydn depuis, *sans les avoir jouées d'un bout à l'autre; et celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Bach, que j'ai saisi son style, et que je l'ai étudié avec soin; cet auteur lui-même m'en fit jadis compliment.*

Le bonheur d'Haydn voulut que le célèbre Métastase se trouvât loger dans la même maison que lui, et qu'il chargeât le jeune musicien de donner des leçons à une demoiselle Martinez, qu'il faisait élever. Haydn, dès cet instant, eut la table chez Métastase; c'est là qu'il connut le vieux Porpora, maître de chapelle, dont le commerce lui fut utile sous tous les rapports. Enfin, à l'âge de dix-huit ans, il composa son premier quatuor, qui obtint le suffrage général, et qui lui ouvrit à la fois la carrière de la fortune et celle de la gloire.

Le baron de Fürnberg lui donna une généreuse hospitalité; il obtint peu de temps après la place d'organiste chez les carmes du faubourg de Léopold. Il touchait l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz, et il chantait à l'église de Saint-Étienne. A cette époque il fit son premier opéra (*le Diable boiteux*); bientôt sa brillante réputation le fit placer chez le prince Esterhazy en qualité de maître de chapelle. C'est pour ce jeune prince qu'il composa surtout les belles symphonies qui l'immortalisent. Chacun sait que, dans ce genre de musique, non-seulement

il n'a point de maître, mais si Mozart, ce génie universel en musique, n'eût point existé, il n'aurait pas même de rival. Toujours noble et chantant, toujours savant et clair, nul ne sait dessiner et conduire un morceau avec plus de sagesse, et l'orner avec autant d'élégance; nul ne sait tirer d'aussi grands effets du motif le plus simple. La mélodie de ses admirables symphonies, toujours pure et originale, appelle la parole; elle inspirerait un poëte; et tel est l'art avec lequel les différens instrumens sont employés, que tout est senti, tout est entendu, et tout se fond pour ainsi dire dans une unité parfaite.

L'existence de l'homme doué d'un si beau génie devait être heureuse et brillante; elle le fut en effet. Haydn jouit pendant de longues années des hommages et de l'admiration de l'Europe. Il fit deux voyages en Angleterre, où l'enthousiasme pour lui était général. L'institut de France le nomma associé étranger, et lui envoya une médaille. L'opéra, après avoir exécuté l'Oratorio de *la Création*, le 12 décembre 1800, fit aussi frapper une médaille en son honneur, et ce fut M. Chérubini qui, dans son voyage à Vienne,

la remit lui-même au grand symphoniste. Haydn avait dans le caractère beaucoup de douceur et de naïveté. Sa femme exerçait sur lui un grand empire; comme on lui demandait un jour pourquoi il avait résisté aux vœux des amateurs qui l'appelaient en France: *Ma femme prétend*, répondit-il, *que les Français ne font plus aussi grand cas d'un homme dès qu'ils l'ont vu de près.*

Le docteur Burney, célèbre auteur de l'Histoire de la musique, fut le premier qui lui proposa de se faire recevoir docteur à Oxford. Le lendemain de sa nomination, Haydn dirigea la musique : dès qu'il parut, il fut accueilli par des *bravos* universels; *I thank you*, *i thank you* [1], répétait-il en saluant de tous côtés.

A son retour d'Angleterre, il acheta dans un faubourg de Vienne une petite maison à laquelle attenait un petit jardin. Ce fut là qu'entouré de sa famille, de ses amis et des hommages de toute l'Europe, il termina doucement sa vie le 29 mai 1809, âgé de soixante-dix-sept ans.

---

[1] Je vous remercie.

Haydn a composé quatorze opéras italiens, et cinq opéras pour les marionnettes allemandes. Ces ouvrages sont peu connus, et jamais on n'en parle, ce qui ferait croire ou qu'ils ne sont pas dignes de leur auteur, ou que c'est un parti pris de regarder Haydn comme le premier compositeur pour la musique instrumentale, et de lui refuser tout talent dramatique. Cependant les beaux airs de *la Création*, ceux de la cantate d'*Ariane*, que nous connaissons tous et dont les chants sont si nobles et si originaux, ne permettent pas de croire que dans dix-neuf opéras, Haydn n'ait point jeté quelques-unes de ces perles, de ces étincelles du génie qui brillent dans toute sa musique instrumentale; et il serait à désirer qu'une personne habile se procurât ces partitions en Allemagne, et fît un choix des meilleurs morceaux pour en composer un opéra italien ou français.

Les symphonies de Haydn sont au nombre de cent dix-huit, et nous avons de lui une quantité prodigieuse de concerto, sonates, quatuor, trio et duo, pour toute espèce d'instrumens. Enfin il existe aussi trois cent soixante-six romances écossaises originales

arrangées par lui, et plus de quatre cents menuets, allemandes et walses.

Depuis que les instrumens à vent ont été échelonnés et complétés comme l'étaient ceux à cordes, les Allemands sont les premiers qui les aient réunis pour faire ce qu'on appelle *de l'harmonie*. Mozart a fourni le modèle de ce genre; Beethoven, Krommer, ont aussi composé de fort beaux morceaux d'*harmonie*, et M. Reicha (établi depuis long-temps à Paris), a dans ses quintetti hardiment étendu les ressources des instrumens à vent, en augmentant pour eux les difficultés d'exécution, et leur faisant faire ce que jusqu'alors on n'avait osé tenter; de sorte qu'avec de nouveaux moyens de s'exercer ils acquièrent maintenant plus d'habileté.

On doit néanmoins convenir que la suavité même de ces instrumens produit à la longue un peu de monotonie, et que leur association aux instrumens à cordes est préférable; le septuor de Beethoven, qui est peut-être le chef-d'œuvre de ce maître, pourrait en fournir une preuve. Son quintetto, et ceux de Mozart et de Spohr pour quatre instru-

mens à vent et piano ; le septuor d'Hummel, et le nonetto de Spohr, sont aussi de superbes pièces pour servir de modèles.

Les compositeurs les plus illustres de l'Allemagne ont tous travaillé pour le forté-piano. Cet instrument, malgré la brièveté, l'uniformité, la confusion des sons, et la difficulté de nuancer le chant, n'en offre pas moins d'immenses ressources, puisque, orchestre en miniature, il exprime à lui seul tous les développemens de l'harmonie. Haydn, Mozart, Beethoven, l'ont enrichi d'admirables morceaux, mais dans un système différent de celui des pianistes d'exécution proprement dit; ils se sont plus occupés de la musique que de l'instrument, et ont cherché à faire valoir le compositeur avant l'instrumentiste. Cela établit donc deux genres de musique dans les solo de piano. Les auteurs ci-dessus nommés sont à la tête du premier [1]. A la tête du second genre il faut placer Dusseck, Cramer [2] et Steibelt. Une école plus

---

[1] On ne joue plus Handel, Seb. Bach, Scarlatti, etc. que comme étude.

[2] Cramer a été l'élève du célèbre Clementi qu'on re-

récente suit encore une route différente ; on y voit briller Moschelès, Kalbrenner, Hertz, etc. L'exécution mécanique est portée par elle à un tel degré de vigueur, de vitesse et d'étendue, que les difficultés méritent maintenant le nom de *tours de force*. On ne peut se dissimuler au reste que les compositions actuelles nécessiteraient un nouvel instrument; car si dans la musique d'orchestre et de quatuor la plus compliquée, il n'y a jamais confusion lorsque l'exécution est bonne, le piano est aujourd'hui insuffisant pour exprimer *clairement* tout ce qu'on lui fait dire.

---

garde comme le premier pianiste qui ait existé, et comme le chef de l'école actuelle. Muzio Clementi, né à Rome en 1746, vit à Londres depuis plusieurs années.

# CHAPITRE XX.

## DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN FRANCE.

Le luth[1] et le violon étaient les instrumens les plus en usage en France vers le temps de Henri IV. Mais quoiqu'à cette époque la musique paraisse avoir été en grande faveur chez les Français, aucune composition instrumentale et aucun artiste remarquable n'ont illustré l'école française dans ce genre, avant la fin du dernier siècle. La supériorité des vingt-quatre petits violons de Louis XIV, formés par Lully, est fort douteuse; et ce qui prouve que la France a long-temps manqué d'instrumentistes, c'est le petit nombre et la faiblesse des productions instrumentales: car, dès qu'il existe des exécutans, il naît des compositeurs, et réciproquement.

Jusqu'à la révolution, les théâtres se re-

[1] Le luth a été entièrement délaissé pour la guitare : il était monté de vingt-quatre cordes.

crutaient dans les maîtrises des cathédrales; mais ces établissemens, si utiles pour la partie vocale de l'art, formaient principalement des chanteurs [1]. En 1789, quarante-cinq musiciens, provenant du dépôt des gardes-françaises, furent réunis par M. Sarette, et devinrent le noyau de la musique de la garde nationale de Paris. Le corps municipal les prit à ses frais en 1790, et porta leur nombre à soixante-dix-huit musiciens, auxquels M. Sarette engagea plusieurs artistes recommandables à se joindre. En 1792, la garde nationale soldée ayant été supprimée, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, M. Sarette, aux frais duquel retombait ce corps de musique, sollicita et obtint de la municipalité de Paris l'établissement d'une école gratuite de musique, propre à

[1] Sous ce rapport, rien n'a remplacé les maîtrises où quatre mille enfans, répartis dans différentes villes, étaient logés, nourris, vêtus aux frais du chapitre, et recevaient la meilleure éducation musicale. Nous avons dû aux maîtrises, non-seulement nos plus célèbres chanteurs, mais encore un grand nombre d'habiles compositeurs; et tous les amis de l'art ne sauraient trop désirer leur rétablissement.

remplacer les maîtrises qui n'existaient plus. Comme l'école de musique ainsi formée fournissait pendant la guerre des musiciens à nos armées, le gouvernement accorda les fonds nécessaires au traitement des professeurs; et enfin en 1795, une loi fixa définitivement l'organisation de cette école, qui prit le nom de *Conservatoire de Musique*.

Depuis cette époque, le Conservatoire a subi quelques variations dans le mode d'administration, mais il n'a jamais cessé de compter au nombre de ses professeurs les artistes les plus distingués de la France. Il est devenu la pépinière d'une multitude prodigieuse de jeunes talens qui fournissent nos orchestres et les orchestres de toute l'Europe. Environ trois mille musiciens ont été formés dans cet établissement. Les plus distingués sont dans la chapelle du roi et dans les principaux théâtres de Paris; ceux du second ordre passent dans les départemens et dans les divers corps de musique militaire : tous ont reçu une forte éducation musicale, et plus d'un élève des Baillot, des Lefebvre, des Duvernoy, etc., vont, en sortant de la classe, donner dans

la ville d'excellentes leçons de violon, de clarinette ou de cor.

Le fond de l'École française en instrumentistes est maintenant si riche, qu'on ne peut rien entendre de plus brillant que les concerts publics qui se donnent au Conservatoire, et dans lesquels on ne compte pas un seul artiste étranger. Dans aucun lieu du monde, de l'aveu même des Allemands et des Italiens, on n'exécute la symphonie avec autant d'ensemble, de précision et de feu.

*Voici l'état de l'organisation actuelle du Conservatoire* [1].

| | MM. |
|---|---|
| Directeur. . . . . . . . . . . . . | CHERUBINI. |
| Bibliothécaire honoraire faisant fonction. . . . . . . . . | PERNE. |

*Classes de composition.*

| | MM. |
|---|---|
| Professeur de style. . . . . . | BERTON. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . | LE SUEUR. |

[1] En 1822.

| | MM. |
|---|---|
| Professeur de style. . . . . . | BOIELDIEU. |
| Professeur de contre-point et fugue. . . . . . . . . . . . | REICHA. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | FÉTIS. |
| Professeur d'harmonie . . . . | DOURLAN. |
| Profess. d'accompagnement . | DAUSSOIGNE. |

*Chant.*

| | MM. |
|---|---|
| Professeur de déclamation lyrique. . . . . . . . . . . . | BAPTISTE aîné. |
| *Idem* de chant. . . . . . . | GARAT. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | LAYS. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | GÉRARD. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | PLANTADE. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | BLANGINI. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | BORDOGNI. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | DE GARAUDÉ. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | HENRY. |
| *Idem*. . . . . . . . . . . . | BERTON fils. |

*Solfège.*

| | MM. |
|---|---|
| Professeur . . . . . . . . . . | GOBERT. |

MM.

Professeur adjoint. . . . . . . Farquel.
*Idem*. . . . . . . . . . . . . Amédée.
*Idem* . . . . . . . . . . . . . Halevy.
*Idem* . . . . . . . . . . . . . le Borne.
Répétiteur . . . . . . . . . . . Goblin.
*Idem*. . . . . . . . . . . . . Mlle. Goblin.

*Étude des rôles.*

M.

Professeur . . . . . . . . . . . Saint-Aubin.

*Classes d'instrumens.*

MM.

Professeur d'orgue. . . . . . Benoist.
*Idem* de piano. . . . . . . Adam.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Pradher.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Zimmermann.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Mlle. Michu.
*Idem* de violon. . . . . . Kreutzer aîn.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Kreutzer j.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Baillot.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Habeneck.
*Idem* de violoncelle. . . . Levasseur.
*Idem* . . *idem*. . . . . . . . Baudiot.

| | MM. |
|---|---|
| Professeur de flûte . . . . . . | Guillon. |
| *Idem* de hautbois . . . . . | Vogt. |
| *Idem* de cor. . . . . . . . | Dauprat. |
| *Idem* . . *idem*. . . . . . . . | Frédéric Duvernoy. |
| *Idem* de basson. . . . . . . | Delcambre. |
| *Idem* . . *idem*. . . . . . . . | Gebauer. |
| *Idem* de clarinette. . . . . | X. Lefebvre. |
| *Idem* . . *idem* . . . . . . . | Charles Duvernoy. |

*Classes de déclamation.*

| | MM. |
|---|---|
| Professeur. . . . . . . . . . . | Saint-Prix. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | Baptiste aîn. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | Lafon. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | Granger. |
| Répétiteur. . . . . . . . . . . | Conard. |
| *Idem* . . . . . . . . . . . . | Provost. |
| Profess. de langue française. | Cros. |
| *Idem* de maintien du corps. | Deshayes. |
| *Idem* d'escrime . . . . . . | Lebrun. |

On doit au Conservatoire les meilleurs ouvrages qui aient paru en France sur la théorie de l'art. En ce qui concerne la composition, le petit traité d'harmonie de M. Catel, et pour l'exécution, les méthodes de violon et de violoncelle rédigées par M. Baillot, sont des ouvrages précieux aux yeux de tout amateur de musique.

Si nous parlons maintenant des compositions instrumentales, la France n'a point produit de symphonistes que l'on puisse placer à côté des symphonistes allemands; mais de fort belles sonates, de très-beaux concerto, etc., sont dus à des artistes français; et je ne puis oublier de citer ici les quatuor et les quintetti de M. Onslow, que les premiers violinistes exécutent alternativement dans nos concerts avec ceux de Mozart et de Beethoven, et qui ont le plus grand succès en Allemagne [1].

---

[1] M. Onslow, né à Clermont, (département du Puy-de-Dôme) de parens anglais, est un amateur fort riche, que son génie a entraîné vers un art auquel il se livre presque exclusivement.

# CHAPITRE XXI.

## DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN ITALIE.

C'est surtout au théâtre que la musique exerce tous ses avantages. C'est là qu'elle peint, et que la mélodie unie à la parole peut prendre l'accent des différentes passions et les exprimer toutes, en même temps que l'harmonie renforce le tableau et complète l'effet. Aussi la musique dramatique est-elle plus à la portée du vulgaire que toute autre, de même qu'on n'a pas besoin de se connaître en peinture pour jouir de l'expression qu'un grand peintre sait donner à ses figures.

L'invention du drame lyrique parmi les modernes remonte à une époque très-reculée, et c'est encore chez les Italiens qu'on en trouve les premières traces. La *Conversion de saint Paul*, opéra de Francesco Baverini, fut représenté à Rome sur une place publique, en 1440; d'autres ouvrages du même genre lui succédèrent, et toujours sur des

sujets tirés de l'Écriture Sainte. Vers 1475 seulement, paraissent les opéras profanes, et l'on cite de cette époque l'*Orfeo* d'Ange Politien, et une tragédie en musique exécutée à Rome en 1480, dont le cardinal Riatti, neveu du pape Sixte IV, avait fait les paroles.

Les papes avaient déjà un théâtre à machines et à décorations en 1500. Cependant le drame chanté se perfectionna peu pendant le seizième siècle ; ce ne fut qu'en 1597 que trois nobles florentins, Jean de Bardi, Pierre Strozzi et Jacques Corsi, grands amateurs de musique, engagèrent le meilleur poëte et le meilleur musicien connus de leur temps à composer exprès pour eux un opéra que l'on représenta dans le palais Corsi à Florence, et qui surpassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Les mêmes auteurs, proclamés avec raison les créateurs du genre, firent suivre cet ouvrage de l'opéra d'*Euridice*, qui fut joué publiquement à Florence, à l'occasion du mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis. Jules Caccini donna ensuite l'opéra de *Céphale*, et Peri celui d'*Ariane*.

Dans la même année où *Ariane* fut exécutée, Peri et Emilio del Cavaliere, l'auteur de l'oratorio intitulé l'*Anima e 'l corpo*, se disputaient l'invention du récitatif, et tenaient d'autant plus tous deux à s'en attribuer la gloire, que le récitatif à cette époque composait à peu près toute la musique dramatique. Peri est le premier qui, dans *Ariane*, plaça en tête de certains passages le mot *aria*, quoiqu'on ait peine à trouver ce que ces passages ont de particulier. On peut en dire autant de l'*Orfeo* de Claudio Monteverde, donné en 1607, dans lequel il est très-difficile de distinguer les airs du récitatif. C'est seulement dans l'opéra de *Jason*, de Cicognini, mis en musique en 1649, par Cavalli, que l'on commence à voir des airs ayant une mélodie un peu différente de la déclamation notée.

Cesti, né à Florence vers l'an 1620, et l'élève du célèbre Carissimi, fit faire de grands progrès au drame lyrique; il contribua beaucoup à réformer la psalmodie monotone qui régnait au théâtre, en composant des airs propres à faire briller le chanteur. Mais, quel que soit le nombre immense de compositeurs qui suivirent la carrière théâtrale, depuis

cette époque jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, aucune production de ce temps n'eut la grâce, le charme et le style vraiment convenable à la musique dramatique. Gasparini, Perti, Colonna, Lotti, et même le grand Scarlatti, mirent du savoir dans leurs ouvrages, mais n'y mirent point autre chose. Aussi remarque-t-on qu'à cette époque, où l'art se réduisait à la science du contre-point, l'opéra n'était rien qu'un spectacle pour les yeux ; au point que dans l'imprimé des ouvrages représentés à la fin du dix-septième siècle, on ne faisait mention ni du poëte, ni du compositeur, ni des chanteurs, mais seulement du machiniste et du décorateur.

L'art était arrivé au dernier degré de la science et de la sécheresse ; des compositions hérissées de difficultés avaient passé des cathédrales sur le théâtre, avant qu'on eût fait aucune tentative pour trouver le vrai style dramatique. Un homme de génie, tel qu'Alexandre Scarlatti, ne pouvait se dissimuler que la musique tendait vers sa ruine, si l'on ne parvenait à lui rendre de la grâce et de la simplicité. Ce grand maître fit quelques

heureux essais dans ce genre, et ses illustres élèves consommèrent une révolution devenue nécessaire. Léo, Vinci, Sarro, Hasse, Porpora, et surtout Pergolèse, secouèrent la poussière scolastique qui couvrait l'art et le dénaturait : sans être moins savans que leurs devanciers, ils renoncèrent à l'abus de la science. Dans leurs immortels ouvrages, une harmonie simple et pure vint accompagner des chants gracieux, expressifs, élégans, tels qu'on n'en avait jamais entendus; les véritables accens de la musique retentirent enfin dans les églises, sur les théâtres, et l'Italie enivrée de plaisir crut connaître un nouvel art. L'enthousiasme pour le nouveau style fut alors porté si loin, qu'on rejeta dès ce moment toute musique qui n'était pas facile et agréable, et que tout le génie de Jomelli, ainsi que je l'ai déjà dit ailleurs, ne put forcer ses compatriotes à lui pardonner la facture savante qu'il avait adoptée en Allemagne.

Il faut dire que toutes les circonstances concouraient au succès des novateurs. Sans parler de l'avantage qu'a toujours la mélodie, lorsqu'elle vient charmer des oreilles

fatiguées d'une harmonie sèche et bruyante, les grands maîtres de cette époque avaient le bonheur de se trouver contemporains de Zéno et de Métastase ; la plupart d'entre eux mettaient en musique les premiers drames qu'on eût écrits avec élégance et pureté, et qui offrissent un fond intéressant. En outre, l'Italie de leur temps possédait des chanteurs dont les noms sont encore connus de toute l'Europe musicale : Pasi, Amoreveli, Farinelli[1], Cuzzoni et la célèbre Faus-

---

[1] L'anecdocte suivante fait juger de la célébrité universelle dont jouissait Farinelli. Étant à Madrid, il avait commandé à un tailleur un habit magnifique. Quand on le lui apporta, il demanda son mémoire. *Je n'en ai point fait*, répondit le tailleur, *et je n'en ferai point ; pour tout paiement je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais*, continua-t-il en tremblant, *que ce que je désire est d'un prix inestimable : c'est un bien réservé à des monarques ; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux d'autre paiement que de l'entendre chanter un air* Farinelli tenta vainement de lui faire accepter de l'argent ; le tailleur ne voulut jamais y consentir. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et se plut à déployer la supériorité de son talent. Le tailleur était enivré de plaisir : quand le chanteur eut fini, il lui faisait des remercîmens, et se préparait à sortir ;

tina, qui devint l'épouse de Hasse, offraient tous des modèles de ce style grandiose qui a distingué si long-temps l'école de chant des Italiens, et dont, il faut l'avouer, on retrouve à peine aujourd'hui des traces, même en Italie [1].

On peut donc regarder le dix-huitième siècle comme l'époque la plus brillante de l'école italienne. La génération des illustres maîtres que j'ai nommés fut suivie de Piccini, Sacchini, Guglielmi, Traetta, Anfossi,

---

*Non*, lui dit Farinelli ; *j'ai l'âme sensible et fière, et ce n'est même que par-là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs ; je vous ai cédé, il est juste que vous me cédiez à votre tour :* en même-temps il tira sa bourse et força le tailleur de recevoir au moins le double de ce que son habit pouvait valoir.

*Dict. des Mus. par M. Choron.*

[1] Madame Grassini et Crescentini, que nous avons entendus ici, il y a peu d'années, offraient tous deux des modèles de cette manière large et hardie qui constituait la bonne école italienne, et qui se reconnaît surtout dans le récitatif, la pierre de touche du chanteur. Madame Pasta a eu le bon goût d'adopter ce style, et elle lui doit la célébrité dont elle a joui dès son entrée dans la carrière dramatique. Quels que soient les succès qu'elle obtient, on peut lui en prédire de plus grands encore, si elle ne s'écarte pas de la route qu'elle a prise.

Taradellas et autres, qui tous conservèrent le feu sacré, qui firent de la musique noble, simple, expressive, comme en avaient fait leurs maîtres. Enfin la troisième génération du dernier siècle, illustrée par Paësiello et Cimarosa, fut la dernière qui suivit la route ouverte par Vinci et Pergolèse. Les habiles maîtres qui lui succèdent, MM. Rossini, Orlando, etc., ont adopté une autre facture et un autre style; et je remets à parler, dans le dernier chapitre de cet ouvrage, du grand changement qui s'est opéré en musique depuis vingt-cinq ans.

# CHAPITRE XXII.

## DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN ALLEMAGNE.

Les Allemands parlent une langue si peu favorable à la musique, que leurs compositeurs, dès qu'ils se sont livrés au genre dramatique, n'appartiennent plus pour ainsi dire à leur patrie. C'est sur des paroles italiennes et françaises que les maîtres les plus illustres de l'Allemagne ont travaillé; et, à l'exception de quelques opéras de Mozart, qu'on s'est empressé de traduire dans toutes les langues, tous les chefs-d'œuvre que l'on doit à la Germanie semblent avoir été composés pour l'Italie ou pour la France, comme beaucoup l'ont été en effet. Il n'est donc pas surprenant que la naissance d'un théâtre lyrique en Allemagne ait été postérieure au théâtre italien: c'est même de l'Italie que les Allemands transportèrent le premier opéra qui fut représenté chez eux, en 1627, à la

cour de Dresde, et à l'occasion du mariage de la sœur de l'électenr avec le landgrave de Hesse.

L'empereur Léopold, qui était passionné pour la poésie et la musique italienne, engagea à son service le poëte Minato et le compositeur Antonio Draghi, qui firent des opéras pour la cour de Vienne. Ce fut là qu'en 1665, Draghi donna *Cloridia*, dont il avait composé les paroles et la musique. Mais le premier opéra représenté sur un théâtre public, fut celui d'*Adam et Ève*, écrit en allemand, et joué à Hambourg en 1678. C'est vers cette époque que vécut l'illustre Keiser, qui donna un grand éclat au théâtre allemand. Ce célèbre musicien était né à Weissenfels en 1673. Il apprit la musique dans l'université de Leipsic, mais il se forma surtout lui-même par l'étude des meilleures compositions italiennes. Auteur de cent seize opéras, dont la plupart furent joués à Hambourg, il n'en a pas moins composé beaucoup d'oratorio et d'autre musique d'église. Hasse, dont il fut le premier maître, a dit au docteur Burney, qu'*il regardait Keiser comme le premier musicien de l'univers ;*

*que ce grand maître avait écrit encore plus que Scarlatti, et que ses mélodies, malgré les changemens que cinquante ans avaient apportés dans la musique étaient si harmonieuses, qu'on pouvait les mêler parmi des mélodies modernes, sans que les connaisseurs mêmes pussent s'en apercevoir.* Mattheson et M. Reichadt, dans son Magasin, parlent avec la même chaleur du génie de Keiser. Les ouvrages de ce grand compositeur sont fort rares; le docteur Burney cependant était parvenu à s'en procurer plusieurs qui paraissent avoir excité son enthousiasme.

La préférence accordée par les empereurs Léopold et Joseph à la langue italienne, influa prodigieusement sur le style de la musique dramatique en Allemagne. Zeno et Métastase, appelés et fixés à Vienne, écrivaient dans leur langue les beaux poëmes que Caldéra, Hasse et d'autres compositeurs de l'école de Naples mettaient en musique [1]. Il en

[1] A la naissance d'une archiduchesse, en 1724, on représenta à Vienne, sur le théâtre de la cour, un opéra qui fut chanté par les personnes du plus haut rang. L'ar-

résulta naturellement un mélange de l'école italienne et de l'école allemande, qui se remarque dans toutes les compositions de Graun, de Naumann et de Gluck.

C'est en 1764 que Gluck donna à Vienne son admirable *Orfeo*, dont Calsabigi avait fait les paroles. Les ouvrages qu'il avait déjà composés, tant en Italie qu'en Angleterre, étaient en assez grand nombre. Né en 1714, dans le Haut-Palatinat, sur les frontières de la Bohême, il avait appris la musique à Prague. S'étant rendu en Italie, il étudia la composition sous le maître de chapelle J.-B. San-Martini, et fit jouer son premier opéra à Milan. En 1742, il était à Venise, où il donna l'opéra de *Démétrius*. En 1745, il passa en Angleterre; il y composa l'opéra de *la Chute des Géans*, et y publia plusieurs autres compositions. Jusque-là son style avait été celui qui régnait alors en Italie, c'est-à-dire une mélodie vague, qui charmait l'o-

---

chiduchesse Marie Thérèse, depuis reine de Hongrie et impératrice, jouait le premier rôle, et l'empereur lui-même tenait le clavecin pour diriger l'orchestre. Cet opéra d'Apostolo Zeno, était mis en musique par Caldéra

reille sans arriver au cœur ; mais, dans *Orphée*, on reconnut un style qu'il venait de créer, un système dramatique, « où tout est » lié, où la musique ne s'écarte jamais des » situations, et où l'intérêt résulte du par- » fait ensemble de toutes les parties du dra- » me et de la musique [1]. »

Le succès d'*Orphée* fut prodigieux, ainsi que celui d'*Alceste* qui le suivit. Ces deux opéras, *le Jugement de Pâris*, et le drame exécuté pour la célébration du mariage de l'empereur Joseph II [2], furent les seuls ouvrages que Gluck composa pour l'Allemagne. Ses autres chefs-d'œuvre appartenant à la France, j'en parlerai plus tard.

Grâce au goût passionné que tous les princes allemands avaient pour la musique, il existait un théâtre dans chaque cour [3], et

[1] Dictionnaire des musiciens, par M. Choron.

[2] Dans ce fameux drame, joué en 1765, l'archiduchesse Amélie représentait Apollon, les archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte, les trois grâces, et l'archiduc Léopold tenait le clavecin.

[3] Un des plus magnifiques théâtres de l'Allemagne, était celui de Stuttgard. Jomelli y resta engagé par l'électeur de Wurtemberg depuis 1757 jusqu'en 1769.

les plus habiles maîtres de l'Allemagne et de l'Italie s'y trouvaient attachés; en sorte que, pendant le dernier siècle, Handel, Hasse, Graun, Agricola, Bach, Gluck, Jomelli, Sarti, et une foule d'autres que je ne puis nommer, composèrent pour l'Allemagne plus de mille opéras, presque tous italiens à la vérité, mais qu'on n'en doit pas moins considérer comme les richesses d'un pays où la munificence des souverains leur a donné naissance.

Parmi tous les noms célèbres qui, sous le rapport de musique dramatique, appartiennent ou se rattachent à l'Allemagne, il en est un qui vient le dernier en ordre de date, mais qu'on place toujours en tête dès que l'on classe les génies. Mes lecteurs devinent aisément que je vais parler de Mozart.

Wolfang-Amédée Mozart naquit à Salzbourg, le 27 janvier 1756. Son père, musicien lui-même [1], cultiva de si bonne heure

[1] Léopold Mozart : il était directeur de la musique de l'archevêque de Salzbourg. On connaît de lui douze *oratorio* et autres morceaux pour l'église, des pièces de clavecin et plusieurs opéras.

ses prodigieuses dispositions, qu'à cinq ans Mozart était un habile claveciniste, et composait déjà sur le clavecin de petits morceaux de musique. Il avait six ans, lorsque son père le conduisit avec sa sœur Marie-Anne à Munich, et ensuite à Vienne. Wagenseil [1] se trouvait dans cette dernière cour, et l'on rapporte que le petit Mozart, avant de jouer devant l'empereur, dit à ce prince : *C'est Wagenseil qu'il faut faire venir, il s'y connaît.* François I^er^. fit appeler l'artiste, et lui céda sa place auprès du clavecin. *Monsieur*, dit le jeune virtuose au vieux claveciniste, *je joue un de vos concerto, il faut que vous me tourniez les feuilles.*

La réputation de ces deux enfans, car Marianne était aussi musicienne, se répandit bientôt dans l'Europe. En 1763, ils arrivèrent à Paris. Mozart toucha de l'orgue dans la chapelle de Versailles, en présence de toute la cour; et c'est à Paris qu'il composa et publia ses deux premiers œuvres, que son

---

[1] Wagenseil est auteur d'un grand nombre de compositions instrumentales, remarquables par leur originalité. Il vivait encore en 1777, âgé de 90 ans.

pere retoucha, il est vrai, mais qui sont ses meilleurs : il était alors âgé de sept ans !

En 1764, les deux jeunes virtuoses passèrent en Angleterre, où les succès qu'ils obtinrent égalèrent l'enthousiasme qu'ils avaient excité à Paris. Ils jouaient sur deux pianos des concerto dialogués, et le petit Amédée exécutait à la première vue les morceaux qu'on lui présentait de Bach, de Handel et d'autres maîtres. Pendant son séjour en Angleterre, c'est-à-dire à l'âge de huit ans, il composa six sonates qu'il fit graver à Londres et qu'il dédia à la reine.

Après avoir été en Hollande, en repassant par la France, Mozart fut ramené dans sa ville natale, en 1766. Il se livra alors avec une nouvelle ardeur à la composition ; et c'est de ce moment sans doute que l'étude de Bach, de Handel, jointe à celle des anciens maîtres italiens, forma ce style qui le distingue, et dans lequel le mélange des deux grandes écoles, allemande et italienne, est sensible pour tout connaisseur.

Il avait douze ans lorsqu'il composa, à Vienne, son premier opéra. C'était la *Finta simplice*, opéra buffa, que l'empereur Jo-

seph II l'avait chargé de mettre en musique : Cet ouvrage ne fut pas joué, mais il obtint l'approbation de Hasse et de Métastase. Enfin, après avoir parcouru l'Italie, où son père le conduisit en 1769, et après avoir été un objet d'admiration pour tous les maîtres qui illustraient alors Milan, Naples, Florence, Rome, etc., il commença sa carrière dramatique, en donnant, à Milan, l'opéra de *Mithridate* qui fut représenté le 26 décembre 1770, l'auteur n'ayant pas encore quinze ans accomplis. Le succès de *Mithridate* fut si éclatant, que l'entrepreneur s'empressa de faire signer à Mozart l'engagement de composer le premier opéra de l'année 1773. Ce fut *Lucio Silla*, qui ne réussit pas moins que *Mithridate*, et qui eut vingt-six représentations de suite. Ces deux opéras, *Ascanio in Alba* donné en 1771, *il sogno di Scipione*, joué à Salzbourg en 1772, *la finta Giardiniera*, deux grandes messes pour la chapelle de l'électeur de Bavière, la cantate *de il Re pastore*, et plusieurs autres ouvrages de différens genres, avaient porté la gloire de Mozart au plus haut degré avant qu'il eût atteint l'âge de dix-neuf ans.

Il en avait vingt-cinq lorsque, sur la prière de l'électeur de Bavière, il composa *Idomeneo* pour le théâtre de Munich. Idomeneo est de tous ses ouvrages celui que Mozart affectionnait le plus : il était amoureux lorsqu'il le composa, et celle qui lui inspirait de si beaux chants est devenue depuis sa femme [1].

Mozart se fixa à Vienne, où il entra au service de l'empereur Joseph II, qu'il ne voulut jamais quitter, quoiqu'il n'en reçut qu'un traitement fort modique. C'est ce prince qui lui fit mettre en musique *l'Enlèvement du Sérail*, le *Mariage de Figaro*, et *Don Juan*. Ce dernier opéra, donné d'abord à Prague, ne fut pas très-bien accueilli à Vienne, lors des premières représentations. On en parlait un jour dans une assemblée très-nombreuse où se trouvaient la plupart des connaisseurs de la capitale, et entre autres Haydn : Mozart n'y était point. Tout le monde s'accordait à dire que c'était un ouvrage très-estimable, d'une imagination brillante et d'un génie riche ; mais chacun y

[1] Mademoiselle Weber, dont il a laissé deux enfans.

trouvait à redire. Tous avaient prononcé, à l'exception de Haydn ; enfin, on le pria de dire aussi son opinion : *Je ne suis pas en état de juger cette dispute*, dit-il avec sa modestie accoutumée ; *tout ce que je sais, c'est que Mozart est le plus grand compositeur qui existe dans ce moment.* Mozart agissait de la même manière à l'égard de Haydn. Il lui a dédié un œuvre de quatuor, qu'on peut regarder comme ce qu'il a fait de mieux en ce genre. Il disait lui-même : *Cette dédicace lui est bien due*, *puisque c'est de lui que j'ai appris à faire des quatuor.*

L'auteur de l'intéressante notice qu'on a mise en tête du *Requiem* fait observer que depuis la simple romance jusqu'à la tragédie lyrique, depuis la walse jusqu'à la symphonie, Mozart composa dans tous les genres, et excella dans chacun d'eux. « Jamais il n'ap- » prochait du clavecin dans ses momens d'in- » spiration, » ajoute M. de Sevelinges. « Dès » qu'il avait saisi sa plume, il écrivait avec » une rapidité qui, au premier aspect, eût » pu ressembler à de la précipitation. Le » morceau entier, tel qu'il l'avait conçu, » médité et mûri, s'exécutait dans sa tête,

» comme il le disait lui-même, pendant qu'il » jetait les notes sur le papier. Rien de plus » rare que de trouver une rature dans ses » partitions. La merveilleuse faculté de créa- » tion dont il était doué fut mise quelque- » fois à de surprenantes épreuves. On n'ou- » bliera jamais que l'admirable ouverture de » *Don Juan*, avec toutes ses parties, a été » improvisée en quelques heures; on se sou- » viendra éternellement que, dans les quatre » derniers mois de son existence, luttant » déjà contre la maladie, et distrait par » deux voyages, il a composé, 1°. un motet » avec accompagnement de clavecin; 2°. la » *Flûte enchantée*; 3°. la *Clémence de Titus;* » 4°. un concerto de clarinette; 5°. une can- » tate de francs-maçons à grands chœurs; » 6°. la messe de *Requiem.* »

L'anecdote sur ce dernier chef-d'œuvre est connue de tous les musiciens; mais quelques personnes ne seront peut-être pas fâchées de la trouver ici. Dans la dernière année de la vie de Mozart, un inconnu se présente chez lui, et lui remet une lettre sans signature dans laquelle on lui demande une messe de *Requiem.* On convient avec lui du prix,

et on lui fait tenir l'argent sans qu'il puisse parvenir à connaître son admirateur anonyme. Il était déjà souffrant ; l'ardeur avec laquelle il s'occupa de cet ouvrage, le mystère répandu sur cette aventure, tout concourut à troubler et à frapper son esprit. La tête remplie d'idées lugubres, il disait souvent à sa femme qu'il composait ce *Requiem* pour lui-même, et qu'il était empoisonné. Sur l'avis du médecin, sa femme lui retira son manuscrit ; mais, lui voyant reprendre un peu de forces et de gaieté, elle consentit à le lui rendre. Dès ce moment Mozart ne le quitta plus ; et quand la mort vint le frapper il avait achevé le *Requiem*. Peu d'heures avant d'expirer, il s'en fit apporter la partition sur son lit. « Eh bien! » s'écria-t-il, « n'avais-je pas bien dit que je travaillais » pour moi-même? » Il contemplait cette production chérie, et des larmes coulaient de ses yeux. Ah! tout le monde devait en verser, en songeant aux nombreux chefs-d'œuvre qu'étouffait un moment si fatal; et même encore aujourd'hui quel ami des arts peut penser sans douleur à Mozart expirant dans sa *trente-cinquième année*, la partition du *Requiem* à la main.

Dès que la nouvelle de cette triste mort fut répandue, l'inconnu se présenta pour demander le *Requiem*. Il le reçut de la veuve inconsolable [1] et disparut sans que jamais on en ait entendu parler depuis.

*Liste des ouvrages de Mozart.*

OPÉRAS ITALIENS.

*La Finta simplice*, opéra buffa. . 1768
*Mitridate*, opéra seria. . . . . . 1770
*Lucio Sylla*, idem. . . . . . . . . 1772
*La Giardiniera*, opéra buffa. . 1774
*Idomeneo*, opéra seria. . . . . . 1780
*Le Nozze di Figaro*, opéra buffa. 1786
*Don Giovanni*, idem. . . . . . . 1787
*Cosi fan tutte*, idem. . . . . . . 1790
*La Clemenza di Tito*, op. seria. 1791

OPÉRAS ALLEMANDS.

*L'Enlèvement du sérail*. . . . . 1782
*Le Directeur de spectacle*. . . . 1786
*La Flûte enchantée*. . . . . . . . 1791

---

[1] Madame Mozart en conserva une copie.

Si l'on joint à ces chefs-d'œuvre dramatiques dix-sept symphonies, dont plusieurs soutiennent la concurrence avec celles d'Haydn; des concerto, quintetti, quatuor, trio et duo pour différens instrumens qu'on ne se lasse pas d'exécuter et d'admirer dans toute l'Europe; des messes, des motets, des cantates, des sérénades, des romances, des chansons, des walses, des allemandes, ouvrages qui, depuis l'*Ave verum*, jusqu'à l'air de danse, portent tous l'empreinte de leurs caractères différens et tous le cachet du maître, on s'étonnera de l'universalité d'un génie qui n'a brillé que peu d'années, mais assez cependant pour laisser une mémoire immortelle.

# CHAPITRE XXIII.

## DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN FRANCE.

L'établissement de l'Opéra en France est dû, comme on sait, aux Italiens. Jusqu'au dix-septième siècle, les Français ne connaissaient encore que des ballets, dans lesquels les récits et les dialogues se succédaient tour à tour. La musique du plus magnifique ballet qui ait été représenté à la cour fut composée par Baltazarini [1], que la reine Catherine de Médicis avait nommé son valet de chambre, et qui était devenu l'ordonnateur de toutes les fêtes; ce ballet, donné en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse, coûta plus de douze cent mille écus [2]. Baïf, qui y travailla, ainsi que Ronsard, et qui avait vu re-

---

[1] Il prit en France le nom de Beaujoyeux.

[2] Baïf, secrétaire particulier de Charles IX, était bon musicien et bon poëte. Né à Venise en 1531, il est mort à Paris en 1591.

présenter des opéras à Venise, conçut le projet d'introduire ce spectacle en France. Il composa des drames en vers métriques à la manière des anciens, les fit mettre en musique, et commença à les faire entendre dans des concerts qu'il donnait chez lui, et que les rois Charles IX et Henri III honoraient de leur présence. Mais les guerres civiles qui désolaient la France à cette époque s'opposèrent au succès de cette entreprise, et ce ne fut qu'en 1645 que le cardinal Mazarin, pour amuser la jeunesse de Louis XIV, fit représenter en France le premier opéra par une troupe italienne. C'était *la Finta Pazza*, de Jules Strozzi [1], qui fut suivie deux ans après de l'*Orfeo* de Zarlino.

La magnificence et la nouveauté de ce spectacle produisirent un effet extraordinaire, et firent naître l'idée de composer des opéras français. Perrin, maître des cérémonies de Gaston d'Orléans, fit une pas-

[1] Le premier acte de cette pièce finissait par un ballet de singes et d'ours ; le second par une danse d'autruches ; et le troisième par une entrée de perroquets.

(*De l'Opéra par M. Castil Blase.*

torale que Cambert mit en musique; on la représenta à Issy, dans la maison de M. de Lahaye, et elle obtint le plus grand succès. La musique, surtout, fut extrêmement goûtée; on y entendait pour la première fois des flûtes mêlées aux violons, et cette innovation parut hardie et heureuse.

Perrin et Cambert, encouragés par l'applaudissement général, et protégés par le cardinal et par le roi, devant lesquels on joua la pièce à Vincennes, s'occupèrent aussitôt de la composition d'*Ariane*. Ils s'associèrent le marquis de Sourdéac, qui pouvait les assister dans leur entreprise, non-seulement de son talent pour l'invention des machines et des décorations, mais encore de sa fortune qui était considérable. *Ariane* était sur le point d'être jouée lorsque la mort du cardinal vint enlever au triumvirat et aux arts un protecteur aussi puissant que libéral et cet événement retarda pour quelques années l'établissement d'un opéra français.

Enfin, en 1669, Perrin obtint des lettres patentes portant la permission d'établir des académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre. En vertu de ce

privilége Perrin et Cambert donnèrent dans la salle du jeu de paume de la rue Mazarine l'opéra de *Pomone*, le premier opéra français qui ait été représenté en public. Mais, sur un différent qui eut lieu entre Perrin et le marquis de Sourdéac, le roi, en 1672, retira au premier son privilége et le donna à Lully: car Lully fut un de ces hommes nés heureux que la fortune semble servir plus encore que leur talent.

Jean-Baptiste Lully devait le jour à un pauvre paysan. Il naquit dans les environs de Florence en 1633, et reçut ses premières instructions en musique d'un cordelier qui lui apprit à jouer de la guitare dont il s'accompagnait en chantant. Le chevalier de Guise l'amena en France en 1646, et le plaça chez sa sœur, Mlle. de Guise, qui le fit entrer dans sa cuisine, où il remplissait l'office de sous-marmiton[1]. Passionné pour la musique, Lully, dans ses momens de loisir, râclait sur un mauvais violon, à la grande joie de tous les autres domestiques. Sa maîtresse, ayant entendu parler des dispositions qu'il

---

[1] Préface de Ballard, pour l'édition des opéras de Lully.

montrait, lui donna un maître sous lequel il fit des progrès si rapides, qu'il fut bientôt admis parmi les violons du roi. C'est de ce moment que date sa haute fortune; employé pour composer la musique des ballets de la cour, dans lesquels Louis XIV, jeune alors, dansait encore, il eut l'honneur d'approcher souvent le roi, qui sut distinguer son talent, et le protégea toujours. En 1652, il fut nommé surintendant de la musique du roi; on créa même pour lui une nouvelle bande de violons, qui fut appelée *les petits violons*, et pour laquelle il composa des trio, des symphonies, etc. C'est alors que par l'heureux emploi des dissonances, par les fugues et les mouvemens qu'il introduisit dans ses morceaux de musique instrumentale, il tira la musique française de l'insipidité où elle languissait. Mais l'art lui fut encore plus redevable lorsqu'il appliqua sa manière au genre dramatique : on peut dire qu'il en est le créateur en France, et cette gloire lui restera quelles que soient les révolutions qu'a subies et que subira la musique.

Lully établit d'abord son spectacle sur un théâtre qu'il avait fait élever au jeu de paume

de la rue de Vaugirard. On y joua pour premier opéra les *Fêtes de Bacchus*, dont Quinault avait fait les paroles. Ce n'était pas un léger bonheur pour le musicien que celui de rencontrer un tel poëte ; aussi Lully travailla-t-il presque toujours avec Quinault ; il s'engagea même à lui compter une somme de quatre mille francs pour chacun des opéras qu'il lui fournirait, en observant de mettre une année d'intervalle de l'un à l'autre.

*Cadmus* et *Alceste* succédèrent aux *Fêtes de Bacchus*. Molière étant mort en 1673, pendant les représentations de *Cadmus*, le roi donna à Lully la salle du Palais-Royal où l'opéra est resté plus d'un siècle [1]. C'est là que furent représentés *Alceste*, en 1674; *Thésée*, en 1675; *Atys*, en 1676; *Isis*, en 1677; *Psyché*, en 1678; *Bellérophon*, en 1679; *Proserpine*, en 1680; le *Triomphe de l'Amour*, en 1681; *Persée*, en 1682; *Phaëton*, en 1683; *Amadis*, en 1684; *Roland*, en 1685; *Armide*, en 1686; *Acis et Galathée*, en 1687.

---

[1] Cette salle a été brûlée en 1765, rétablie sur-le-champ, et brûlée de nouveau en 1781.

Tous ces opéras sont de Quinault, à l'exception de *Psyché*, *Bellérophon*, et *Acis et Galathée*. Les deux premiers sont de Corneille, le troisième est de Campistron.

utre ces ouvrages dramatiques, Lully a composé la musique de vingt ballets pour le roi. Il a fait aussi celle des intermèdes de l'*Amour médecin*, de *Pourceaugnac*, du *Bourgeois gentilhomme*; et l'on possède encore de lui plusieurs motets à grands chœurs, comme le *Te Deum*, l'*Exaudiat*, le *Veni Creator*, etc.

Comblé des faveurs de Louis XIV, qui lui donna des lettres de noblesse et la charge de secrétaire, recherché des grands [1], cher à tous les amis des arts, Lully mourut à Paris le 22 mars 1687, âgé de cinquante-quatre ans, et laissa une grande fortune à sa

---

[1] Lully joignait à son talent beaucoup d'esprit et de gaieté, et l'on rapporte de lui plusieurs reparties fort plaisantes. Le jour de la représentation d'un de ses divertissemens à la cour, le roi, qui était depuis long-temps dans sa loge, et qui s'impatientait de ne pas voir commencer le spectacle, fit dire à Lully qu'il attendait : *Le roi est bien le maître*, répondit Lully d'un air respectueux, *il peut attendre tant qu'il lui plaira.*

famille; car ses économies seules, que l'on trouva en or dans ses coffres, se montaient à 130,000 francs, somme prodigieuse à cette époque.

Après Lully, Destouches, Campra, Montéclair, Lalande et plusieurs autres, suivirent la route qu'il avait tracée ; mais, ne possédant pas son génie, ils n'imitèrent que ses défauts, et la musique française ne fut long-temps qu'une lourde et bizarre psalmodie, sans force dans la facture et sans charme dans la mélodie. Cependant les Français enchantés ne croyaient pas qu'il existât de musique dramatique supérieure à la leur; et quoique Rameau [1], qui donna son premier opéra en 1735, s'éloignât peu du style qui était en faveur, la plus violente discorde s'éleva entre ses partisans et les admirateurs de Lully. L'auteur d'*Hyppolite et Aricie* étant un peu plus riche en harmonie, un peu plus varié dans sa mélodie que l'auteur d'*Armide*, on ne voulait pas souffrir ces innovations, quoique à dire vrai le perfection-

---

[1] Né à Dijon le 25 octobre 1683, et mort le 17 septembre 1764.

nement fût encore si peu sensible qu'on pouvait le juger sans conséquence. Rameau répondit à ses ennemis en donnant, depuis 1733 jusqu'en 1760, trente et un opéras, et celui de *Castor et Pollux* grossit tellement son parti, que s'il ne parvint pas à étouffer la gloire de son rival, il réussit du moins à la partager complétement. C'était donc lui qui régnait sur le théâtre du grand opéra (car nous verrons plus tard que l'opéra comique suivait une autre route), lorsqu'en 1774 Gluck arriva en France.

Le Bailly du Rollet ayant connu le chevalier Gluck à Vienne en 1772, et l'ayant engagé à mettre en musique son opéra d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck venait de terminer cet ouvrage, et arrivait dans l'intention de le faire représenter à Paris. A cette nouvelle, les partisans de Lully et de Rameau se réunirent pour combattre l'ennemi commun; les intrigues, les cabales se succédèrent contre celui qui apportait autre chose que cette musique insipide dont on avait l'habitude. Mais soutenu par ce petit nombre d'hommes de goût qui ne suivent jamais le torrent, et qui finissent même par le diriger, protégé

par l'aimable et auguste reine à laquelle il avait eu l'honneur de donner des leçons à Vienne lorqu'elle n'était qu'archiduchesse, Gluck parvint enfin à faire représenter son ouvrage, et *Iphigénie en Aulide* fut jouée sur le théâtre de l'Opéra le 19 avril 1776.

Lorsqu'on entendit pour la première fois ces chants si nobles, si vrais, si touchans, ce récitatif si admirable comme déclamation [1], cet orchestre si pur, si brillant et si complet, qu'une seule note de plus ou de moins lui ôterait de sa perfection, l'enthousiasme de tous les vrais amateurs fut porté au comble. Non-seulement ce chef-d'œuvre révolutionnait l'art musical en France, mais il révolutionnait l'opéra lui-même. Cette machine si lourde avait pris du mouvement; ces chœurs et cet orchestre immobiles s'étaient animés; ces chanteurs, accoutumés à pousser des cris, déclamaient d'une manière simple et vraie; on avait vu l'auteur, pendant les répétitions, exciter, échauffer à

---

[1] Une chose bien étonnante, c'est que Gluck, étant étranger, soit peut-être de tous les compositeurs celui qui a fait le moins de fautes contre notre prosodie.

force de bras et de poumons cette masse inerte de mannequins ; et, quand la répétition générale arriva, Gluck avait communiqué à tout son âme et son énergie.

Il est impossible de décrire les transports, l'ivresse qu'excitaient les représentations d'*Iphigénie en Aulide*, ainsi que celles d'*Orphée* et d'*Alceste* qui suivirent de près. Pour la première fois la musique dramatique faisait naître des émotions, pour la première fois on entendait des tragédies lyriques, et l'on ne se lassait point de se porter en foule à un spectacle si neuf et si ravissant. Le parti de Rameau, abattu, osait à peine soutenir *Dardanus* et *Castor*, que le public souffrait encore; mais c'en était fait de la barbare psalmodie française, et Gluck eût régné sans partage s'il ne se fût bientôt présenté un rival plus digne de lui.

L'Italie possédait alors un homme dont les premiers essais avaient été des coups de maître. Nicolo Piccini, né en 1728 à Bari, dans le royaume de Naples, et l'élève de Léo et de Durante, brillait non-seulement sur le théâtre de Rome, où il avait donné l'*Ales-*

*sandro nell' Indie, la Cecchina*[1], ou la bonne Fille, *l'Olimpiade*, etc., mais sur tous les théâtres de l'Italie qui se le disputaient à l'envi[2].

L'ambassadeur de Naples en France, au-

---

[1] « *La Bonne Fille* était depuis quelques mois au » théâtre, et Rome était pour ainsi dire en rumeur par » son succès, lorsque Jomelli y passa en revenant de » Stuttgard, et retournant à Naples sa patrie. En arri- » vant, il n'entendit parler que de la *Cecchina* et de son » auteur. Piccini était encore au Conservatoire, quand » Jomelli était parti pour l'Allemagne; il n'avait rien en- » tendu de lui. Importuné de tout ce bruit, *Sarà*, dit- » il d'un ton de mépris, *qualche ragazzo et qualche ra-* » *gazzata* (ce sera quelque enfant et quelque enfantil- » lage). Il alla le soir au théâtre, écouta d'un bout à » l'autre avec une extrême attention, sans dire un mot » ni faire un signe. En sortant, il fut entouré d'une foule » de jeunes gens et d'amateurs qui lui demandèrent son » opinion sur ce qu'il venait d'entendre. Il s'arrêta enfin, » et leur dit avec beaucoup de gravité : *Ascoltate la sen-* » *tenza d'Iomelli : questo è inventore* (Écoutez le juge- » ment de Jomelli : celui-ci est inventeur). Dans la » bouche d'un compositeur aussi savant, et surtout aussi » grand inventeur lui-même, rien n'était plus significatif » que cet éloge. »

*Dict. des Mus.*, *par M. Choron.*

[2] Ses opéras italiens, tant sérieux que bouffons, donnés dans l'espace de vingt ans, sont au nombre de 133.

torisé et soutenu par la reine Marie-Antoinette, fit des propositions à Piccini pour l'attirer à Paris. Piccini les ayant acceptées, arriva dans cette ville à la fin de l'année 1776. Gluck se trouvait alors à Vienne, où il faisait une nouvelle musique sur l'*Armide* de Quinault. Marmontel, qui avait entrepris de faire des changemens à six opéras de ce poëte, pour les préparer à recevoir une musique plus moderne, commença par *Roland* qu'il donna au compositeur italien. A peine Piccini s'était-il mis au travail, que l'orage s'éleva contre lui. Une guerre furieuse s'alluma, dans les cercles de Paris et dans les journaux, entre les *gluckistes* et les *piccinistes;* et l'on est obligé d'avouer avec chagrin qu'une lettre de Gluck lui-même, insérée dans l'*Année littéraire*, fut le signal de ce combat au moins prématuré.

Le succès prodigieux de *Roland* fut bien loin de rétablir la paix. Le public était trop déraisonnable pour consentir à jouir des deux grands talens qu'il possédait. Il fallait immoler l'un à l'autre. Enrôlé sous la bannière d'*Armide* et d'*Alceste*, ou sous celle de *Roland* et d'*Atys*, chaque parti refusait la

moindre concession au parti contraire. Les gluckistes prétendaient que Piccini manquait entièrement de force et de coloris; les piccinistes soutenaient que Gluck n'avait aucune mélodie, et l'acharnement de part et d'autre fut porté aux plus ridicules excès. Chaque jour les gens de lettres, qui se mêlaient chaudement de la querelle, s'invectivaient dans les journaux; des amis, des parens se brouillaient à propos d'un air ou d'un duo, et on se battait les soirs au parterre de l'opéra.

Cependant les deux chefs se réconcilièrent. Berton, directeur de l'opéra, donna un grand souper où Gluck et Piccini furent placés l'un près de l'autre après s'être embrassés; ils causèrent ensemble cordialement pendant tout le repas, et se quittèrent avec des démonstrations amicales que rien dans la suite ne démentit de leur part. Mais la guerre ne cessa point entre leurs partisans, surtout lorsqu'on eût imaginé de les faire combattre corps à corps, pour ainsi dire, en leur faisant traiter le même sujet. On ne peut attribuer une pareille idée qu'aux ennemis de Piccini, car Gluck dans ce combat eut tout l'avantage, et devait l'avoir; d'a-

bord parce que le poëme qu'on lui donna était de Guillard, un de nos meilleurs faiseurs d'opéras, tandis qu'un auteur pitoyable, nommé Dubreuil, avait fait celui de Piccini; ensuite parce que le terrible sujet d'*Iphigénie en Tauride* convenait bien mieux au génie éminemment tragique de Gluck qu'au génie suave de son rival. Aussi, quoiqu'il y ait des beautés du premier ordre dans l'*Iphigénie* de Piccini, on conçoit comment c'est l'*Iphigénie* de Gluck qui obtint alors la préférence, et qui est restée au théâtre.

Peu de temps après cette victoire, Gluck quitta la France. Il avait encore donné, en 1779, *Écho et Narcisse*, ouvrage admirable et que lui-même affectionnait beaucoup[1], mais que la froideur du poëme a depuis longtemps banni du théâtre.

En 1783, Piccini fit paraître *Didon*, qui est regardé avec raison comme son chef-

---

[1] Après la première représentation de cet opéra, qui n'eut aucun succès, Gluck entra au foyer, et, frappant sur la partition, il s'écriait en jurant (car il jurait beaucoup) : *C'est ce que j'ai fait de mieux ! c'est ce que j'ai fait de mieux !*

d'œuvre. Il donna ensuite *Diane et Endymion*, et *Pénélope*, son dernier opéra français [1]. A cette époque, Sacchini était à Paris; il avait débuté sur la scène lyrique, en 1783, par *Renaud*, qui fut suivi de *Chimène* et de *Dardanus*. Mais ce grand compositeur n'eut pas le bonheur de voir représenter son immortel ouvrage, *OEdipe à Colonne ;* la mort nous l'avait ravi l'année précédente, âgé seulement de cinquante ans, et tandis qu'il travaillait à l'opéra d'*Évelina*, dont il n'avait fait que les deux premiers actes [2]. Gluck lui survécut de peu; il mourut à Vienne, en 1787. On vit alors Piccini, qui était encore en France, proposer de décerner à ses rivaux des hommages publics, et faire insérer dans le *Journal de Paris*, quelques jours après la mort de Sacchini, une lettre que je me plais à copier ici tout entière.

« Sacchini, né à Naples et élevé dans le
» Conservatoire de Sainte-Marie-de-Lorette,

---

[1] *Phaon*, *Clytemnestre*, et *Adèle de Ponthieu* n'ont point été représentés.

[2] C'est M. Rey, chef d'orchestre de l'académie, qui termina la musique du troisième acte d'*Arvire et Évelina*.

» dès l'enfance apprit à jouer du violon, et » quelque temps après, sentant que ce talent » était trop borné, il s'adonna entièrement » à la composition, pour laquelle il avait » toujours eu beaucoup de penchant. Ayant » appris en fort peu de temps les élémens et » même le dessin de la progression musicale, » il commença à composer quelques airs, » qu'on trouva charmans; et on observa que » la mesure, la progresion, l'unité et l'éga- » lité du rhythme, étaient d'un homme con- » sommé dans l'art, et non d'un écolier. Le » célèbre Durante, son maître, en fut étonné, » et lui dit : *Mon enfant, tu seras un grand* » *compositeur*...... Cela donna beaucoup de » courage au jeune homme qui dès ce mo- » ment s'y appliqua sans cesse, et en cinq » ans fit le cours de toutes les études les » plus insurmontables.

» Durante était maître aussi du Conserva- » toire de Saint-Onuphre, où il avait des » élèves qui donnaient les plus grandes espé- » rances [1]. Un jour, pour les encourager et » leur donner de l'émulation, il dit : *Vous*

[1] Piccini était alors au nombre de ces élèves.

» *avez dans le Conservatoire de Lorette un*
» *rival très-difficile à vaincre. Si vous ne*
» *faites pas tous vos efforts au moins pour*
» *l'égaler, il restera seul, et à coup sûr ce*
» *sera l'homme du siècle.* Ce rival, cet homme
» du siècle, c'était Sacchini.

» Que dirai-je de ce grand talent qu'il a
» déployé dans la suite dans toutes les villes
» de l'Italie, en Allemagne, en Angleterre,
» et enfin en France? Cette marche facile,
» ce chant mélodieux, ce caractère, tantôt
» grave, tantôt gai, brillant, pathétique,
» amoureux, sombre, et toujours soutenu!
» cette progression enchanteresse sans que
» l'ouïe soit jamais choquée, même dans les
» transactions les plus dures, qu'il a toujours
» si bien préparées et résolues! cette pré-
» cision exacte où vous ne pouvez rien ôter
» ni ajouter, où tout est fini! la richesse
» de ses accompagnemens si bien distribués,
» adaptés si à propos sans nuire à la partie
» chantante (qu'il a regardée toujours comme
» la principale) et dans le plus haut degré
« de noblesse! ce superbe coloris! ces chœurs
« où les quatre parties sont si bien dispo-
« sées, où l'on ne voit rien d'oisif, où tou-

» tes tendent au même but, où l'on ne dis-
» tingue pas une mesure inutile, où enfin
» chaque partie forme séparément un chant
» si bien suivi, si bien modulé, que même
» isolée, elle devient un morceau capital!

» Je finirai son éloge, faible homma-
» ge de ma part, mais très-bien mérité
» de la sienne, en disant que la mort nous
» l'a enlevé trop tôt; qu'avec un talent si
» transcendant, il était fait pour avoir un sort
» plus heureux, et qu'il méritait d'être plus
» connu, plus approfondi. Qu'on ne m'ac-
» cuse pas de partialité ni de flatterie :
» on ne flatte point les morts. Ce que j'ai
» avancé, je le sens, je l'ai toujours senti,
» et je laisse au temps et aux connaisseurs
» le soin d'apprécier les sublimes produc-
» tions que ce grand homme nous a lais-
» sées. »

Cette lettre qui honore à la fois l'humanité et les arts fait aimer Piccini. Hélas! lui-même eut beaucoup à souffrir dans cette France qu'il avait enrichie de ses beaux ouvrages. Non-seulement il se vit en butte à l'acharnement des gluckistes, mais sous le rapport de la fortune, il n'obtint qu'à son ago-

nie le prix de ses travaux. Il avait été nommé en 1782 directeur d'une école de chant: la révolution lui ayant enlevé ses traitemens et sa pension, il retourna à Naples en 1791; et lorsqu'il revint à Paris dans l'année 1799, espérant y trouver des moyens d'existence pour lui et sa nombreuse famille, l'administration de l'Opéra, qui faisait à cette époque un nouvel examen des pensions, ne voulut lui compter comme ouvrages du répertoire que *Roland, Atys* et *Didon* [1], en sorte qu'il ne fut employé sur l'état que pour une pension de mille francs. Le chagrin, la misère, détruisirent sa santé sans retour; et lorsque le gouvernement lui accorda un logement à l'hôtel d'Angivilliers, et créa pour lui une sixième place d'inspecteur au Conservatoire de musique [2], Piccini

---

[1] Quels administrateurs d'un théâtre lyrique, que ceux qui mettaient au néant la musique d'*Endymion*, de *Penélope*, et surtout d'*Iphigénie en Tauride* !

[2] Le Conservatoire, à cette époque, était dirigé par cinq inspecteurs; MM. Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur, Chérubini, Monsigni, ont tous rempli ces fonctions.

ne put jouir de ces faveurs tardives, et mourut à Passy le 7 mai 1800, âgé de soixante-douze ans.

Les trois grands maîtres qui venaient de se partager si long-temps la scène lyrique laissaient au grand Opéra le plus brillant répertoire de l'Europe ; car il n'en est pas en France comme en Italie, où les meilleurs ouvrages sont représentés pendant un carnaval et vont ensuite enrichir la bibliothèque des amateurs. Les Français préfèrent en musique ce qu'ils ont déjà entendu : cela tient, je crois, à ce qu'étant en général moins musiciens que les Italiens et les Allemands, ils ne sentent pas l'effet d'un morceau tout à coup, et n'en jouissent complétement qu'après une certaine expérience.

Dans l'année où l'on perdit Gluck, Salieri, son élève, donna *Tarare,* et nous lui devions déjà le bel opéra des *Danaïdes* [1]. Vogel, que la mort enleva si jeune aux

---

[1] Antonio Salieri, né en 1750, à Légnano, forteresse vénitienne, habite aujourd'hui Vienne, où il est maître de la chapelle de l'empereur d'Autriche.

arts [1], et que l'auteur *d'Armide* appelait son *fils aîné*, enrichit la scène, vers le même temps, de *la Toison d'or*; mais il ne vit pas représenter son *Démophon*, qui obtint peu de succès lorsqu'il fut joué en 1789, quoique la musique en soit superbe, et qu'on exécute encore tous les jours sa magnifique ouverture.

Néanmoins les compositeurs allemands et italiens ne brillaient pas seuls sur la scène du grand Opéra, et quelques noms français s'y étaient distingués. Le *Thésée* de M. Gossec et l'*Électre* de Lemoine avaient été applaudis en 1782. Depuis, Méhul, M. Lesueur et M. Catel ont prouvé que des compositions du plus haut style et du premier ordre en musique pouvaient être l'ouvrage de musiciens nés en France.

De nos jours le goût du public pour les ballets pantomimes a fait introduire au grand Opéra ce qu'on peut appeler un demi-genre, et la tragédie lyrique fait quelquefois place à des drames moins sévères, moins

---

[1] Il a été emporté par une fièvre maligne, en 1788, à l'âge de trente-deux ans.

longs, tels que *la Caravane* de Grétry, *les Prétendus* de Lemoine, et même *le Rossignol*. En revanche, la tragédie, ou quelque chose qui en approche, se chante à l'Opéra-Comique, dont il est temps de parler.

## CHAPITRE XXIV.

### DE L'OPÉRA-COMIQUE.

En 1752, une troupe de bouffons italiens arriva à Paris, et, pendant un séjour de huit mois, elle donna sur le théâtre de l'Opéra douze opéras des plus grands maîtres de l'Italie [1]. Les admirateurs de Rameau et de la psalmodie française frémirent en même temps d'horreur et de crainte, lorsqu'ils entendirent les chants de Pergolèse, de Jomelli et de Léo retentir sur la scène où croassait leur idole. Les cris, les épigrammes, les pamphlets, tout fut employé pour chasser les intrus qu'un parti peu nombreux défendait [2]. Enfin le mauvais goût l'emporta:

[1] Ces chanteurs italiens donnèrent entre autres pièces *la Serva padrona*, de Pergolèse; *il Parentaggio*, de Jomelli; et *i Viaggiatori*, de Léo.

[2] Rousseau était à la tête de ce parti, et c'est alors qu'il écrivit sa célèbre Lettre sur la musique française.

les bouffons partirent, et *Titon et l'Aurore* de Mondonville, *Castor et Pollux* de Rameau vinrent tranquilliser les esprits. Mais le coup était porté, et les amateurs de la belle musique redemandaient ces chants délicieux qui retentissaient encore à leurs oreilles. Il existait à Paris un théâtre appelé le *théâtre de la foire*, et plus tard *la comédie italienne* : on y jouait en italien des farces, que Carlin rendait fort piquantes, des petites comédies françaises et des vaudevilles. Baurans imagina de parodier *la Serva padrona* et de la faire représenter sur ce théâtre. Mme. Favart et Rochard remplirent leurs rôles d'une manière surprenante pour des acteurs qui n'avaient chanté jusque-là que le couplet; la pièce fit courir tout Paris, et c'est au grand succès de cette traduction que nous devons notre comédie lyrique.

Duni, dont le talent s'était formé dans les écoles d'Italie [1], adapta à des vers fran-

---

[1] Duni était né à Matéra, ville du royaume de Naples, et il avait étudié sous le célèbre Durante.

çais le chant de son pays. Il commença à travailler en 1757. Son style varié, naturel et pittoresque, fut saisi presque aussitôt par Philidor et par Monsigni, et leurs ouvrages donnèrent enfin à la France une nouvelle musique dramatique, dans laquelle on peut remarquer que la mélodie est plus souvent sacrifiée à la juste expression des paroles qu'elle ne l'est en Italie, et beaucoup moins soumise à la partie instrumentale qu'elle ne l'est en Allemagne. Ce qui contribua surtout à établir ces nuances dans l'école française, c'est que les premiers opéras comiques, loin de ressembler aux opéras bouffons, qui n'avaient pas le sens commun, étaient de fort jolies petites comédies [1] : le public parisien s'accoutuma dès lors à s'intéresser à la pièce, et le compositeur se vit ainsi forcé de rechercher avant tout une vérité d'expression capable d'augmenter cet

[1] Le mari de madame Favart est le premier auteur qui travailla pour l'Opéra-Comique, conjointement avec Duni ; et, *la Chercheuse d'esprit*, *Isabelle et Gertrude*, *Annette et Lubin*, etc., sont des petites pièces remplies de grâce et d'esprit.

intérêt. Une mélodie vague ne se serait pas assez fondue, pour ainsi dire, avec le drame ; il fallut trouver des chants convenables au lieu de la scène, à la situation, au caractère du personnage, etc. Sur les théâtres d'Italie, on chante pour chanter; sur les théâtres français, on chante pour exprimer. Monsigni surtout excella dans cette mélodie d'expression qui passe par le cœur pour se graver dans l'esprit; toute sa musique est retenue par ceux qui l'ont entendue une fois. Nous devons à son association avec Sedaine, l'auteur le plus incorrect mais le plus vrai, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur* et *Félix ou l'Enfant trouvé*[1]. Ces quatre pièces sont restées au théâtre : certes ce n'est pas la richesse d'orchestre de Monsigni qui les y soutient. Je suis tentée de croire cependant qu'elles y resteront tou-

---

[1] Sedaine se trouvant à une représentation du *Cadi dupé*, fut tellement émerveillé du duo entre le cadi et le teinturier, qu'il s'écria : Voilà mon homme ! et il ne put dormir qu'il n'eût fait la connaissance de Monsigni.

*Dict. des Mus.*, *par M. Choron*.

*

jours, parce que la vérité dans les arts est aussi un brevet d'immortalité.

Monsigni était dans toute sa gloire, et le charme et l'intérêt de sa mélodie laissaient bien loin de lui le savant Philidor [1], lorsqu'il vit débuter dans la carrière un rival bien plus dangereux : ce rival, c'était Grétry.

André-Ernest-Modeste Grétry naquit à Liége le 11 février 1741. Il fit ses études à Rome sous Casali, et en 1767 il arriva à Paris. Après deux ans de peines et de sollicitations pour obtenir un poëme, Marmontel lui donna enfin *le Huron*, qui fut joué en 1769. Cet ouvrage, quoiqu'il eût été fait en six semaines, paroles et musique, annonçait dans le compositeur tant de verve musicale, tant d'originalité et d'esprit, que le succès fut complet. Grétry n'eut plus qu'à choisir dans le nombre immense de poëmes qu'on lui adressait de toutes parts : mais il fit encore avec Marmontel son second opéra, *Lucile;* et plus de quarante ouvrages

[1] Philidor était regardé comme un très-grand harmoniste. Il faut se reporter au temps, et songer à tous les moyens d'orchestre que nous avons acquis depuis lui.

qui se succédèrent, le placèrent à jamais au rang de ces hommes surprenans dont la nature est avare. Quelle variété prodigieuse dans ce génie si fécond et si aimable ! Peut-on croire que le même homme ait fait *le Tableau parlant* et *Sylvain ; l'Ami de la maison* et *Richard ?* Dans cette foule innombrable de morceaux qu'il a composés, on ne saurait trouver ni un plagiat ni même une répétition ; il imitait la nature avec trop de justesse pour ne pas avoir de diversité, et Grétry ne pouvait se répéter que s'il avait fait deux fois la musique du même opéra. Nul n'a plus que lui noté la parole, sans que l'étonnante vérité de sa déclamation nuise en rien au charme de sa mélodie. Quels chants sont mieux conduits que ceux du duo de *Sylvain*, de la romance de *Richard*, de l'air de Polycrate dans *Anacréon ?* et s'il ne tirait pas toujours parti d'un motif aussi supérieurement bien que le font les Italiens, il faut songer que la musique de Grétry suivait de fort près le vaudeville, et que s'il eût traité ses morceaux entièrement à la manière de l'école italienne, il eût déplu à un auditoire que la musique de Duni

de Philidor et de Monsigni commençait à peine à former, à un public qui ne souffrait pas qu'on *ralentît l'action*, et qui regardait la musique comme un accessoire de la pièce[1].

Je n'éviterai pas de traiter ici un point plus délicat, en me taisant sur le reproche qu'on adresse maintenant à Grétry. *Grétry n'était point harmoniste :* j'en conviens ; mais je dirai aussi qu'à cette époque on ne l'était plus même en Italie. L'école italienne du dernier siècle est toute mélodieuse : la musique difficile, repoussée des théâtres et même des églises, avait perdu la vogue, et les partitions de Pergolèse, Guglielmi, Anfossi, Paësiello, etc., font foi de ce que j'avance. Or Grétry quitta l'Italie, où la mélodie seule avait frappé son oreille, pour s'établir en France. Là que trouvait-il ? les opéras de Duni au répertoire; un orchestre misérable dans lequel l'usage des instrumens à vent commençait à peine à s'in-

---

[1] Un air fait comme l'admirable *Pria che spunti* aurait peut-être été sifflé dans un opéra comique en 1770 ; on l'aurait trouvé beaucoup trop long. Il fallait avant tout que l'action marchât.

troduire; un parterre qui voulait surtout entendre les paroles, et qui applaudissait avec transport des chanteurs détestables, pourvu qu'ils fussent bons comédiens [1]. Ces circonstances données, Grétry composa des chants pleins de grâce, d'esprit et de vérité; mais il les accompagna d'un orchestre pauvre, dans lequel il s'est même glissé quelques incorrections, et qui peut aujourd'hui faire sourire de pitié un élève du Conservatoire, s'il en examine les parties. Néanmoins que ce jeune homme y prenne garde; et qu'au lieu de chercher dans les partitions d'un illustre créateur, si le *col basso* revient trop souvent à la ligne de l'alto, si deux quintes de suite blessent les lois de l'harmonie, il admire cette partie vocale tout à la fois mélodieuse et dramatique, ces chants ravissans que nous savons tous par cœur et que nous entendons encore au théâtre avec délices [2]. Cette partie vocale est la seule qui

[1] La célèbre madame Dugazon avait à peine de la voix, et les personnes qui ont entendu Clairval prétendent qu'il en avait encore moins.

[2] La révolution musicale, dont je parlerai plus tard,

exige du génie; on apprend à bien faire les autres. L'élève vivement pénétré de cette idée sera peut-être celui qui, doué de génie lui-même, apportera au concours une cantate dans laquelle le charme de la mélodie s'unira au savoir, et qui, revenu de Rome, nous fera des opéras.

On sent bien cependant qu'on ne peut être un sincère admirateur de Grétry sans regretter que ses débuts aient précédé l'époque où l'art s'était perfectionné en France sous le rapport de l'harmonie. Autant il est injuste d'exiger qu'un homme de génie devance en tout son siècle, autant il serait absurde de douter que son talent ne se conforme au goût et aux convenances de son temps. Il est donc certain que les partitions de Grétry seraient tout autres, s'il eût donné son premier opéra le lendemain du

---

était consommée dans toute l'Europe ; et nos oreilles étaient accoutumées aux plus bruyans effets d'orchestre, quand il y a fort peu d'années Elleviou imagina de remettre au théâtre Feydeau *Richard*, *Zémire et Azor*, et *le Tableau parlant*. On peut se rappeler le prodigieux succès qu'obtinrent ces ouvrages, et quelle foule ils attirèrent.

jour où le public de Paris, devenu meilleur juge, applaudissait avec transport *Stratonice* ou *les Deux journées*. Qui sait même si Grétry dans sa vieillesse n'aurait pas voulu s'être plus occupé de la science? Il est vrai qu'il a imprimé le contraire; mais il croyait son amour-propre engagé. Il a donné des leçons de composition à la personne qui écrit ceci, et qu'il honorait d'une affection paternelle : après lui avoir appris l'accompagnement, il lui fit pendant quelque temps composer des fugues sur des airs connus; puis enfin il lui donna pour maître l'abbé Roze[1] auquel il dit en riant : *Montrez-lui, mon ami, ce que j'ai oublié; car maintenant il faut savoir*. Il répéta deux fois ce mot, *il faut savoir*, et peut-être alors l'au-

[1] Nicolas Roze, mort en 1818, bibliothécaire du conservatoire, avait été maître de chapelle des Innocens, à Paris. Il acquit une grande réputation comme professeur de chant et de composition, et compta au nombre de ses élève M. Lesueur, à qui nous devons *la Caverne*, *Télémaque*, *les Bardes*, etc. L'abbé Roze est auteur d'une grande quantité de morceaux d'église qui annoncent un homme fort savant. Le plus connu est le fameux *Vivat*, qu'on chanté long-temps dans toutes nos fêtes publiques.

teur de quarante ouvrages ravissans faisait-il un retour pénible vers le temps de ses études.

Il est presque inutile de dire que Grétry avait beaucoup d'esprit. Il était d'un caractère doux, et son excellent cœur s'est toujours montré dans la conduite qu'il a tenue avec sa nombreuse famille et avec ses amis. Sans être modeste, il n'a jamais blessé ni même inquiété l'amour-propre de personne, car rien ne lui était plus étranger que l'envie; et l'orgueil, quand il tourne ainsi, devient un bon défaut. On lui a reproché de ne pas aimer à entendre d'autre musique que la sienne, et même de ne point connaître celle des autres compositeurs. Ce tort était peut-être la suite du système qu'il s'était fait dans sa jeunesse : *J'ai toujours pensé*, disait-il souvent, *qu'il est au moins inutile pour un compositeur d'avoir la tête remplie de traits de chant connus ; cela peut lui revenir quand il travaille, et sans qu'il s'en doute.* Cependant, il rendait toujours une entière justice à Gluck, et surtout à Sacchini. La veille même de sa mort il a parlé de Méhul et de M. Boyeldieu dans

les termes les plus flatteurs, ce qui prouve qu'il avait entendu leurs opéras.

Grétry, persuadé que tout génie s'épuise, s'était toujours promis de ne point mettre le public dans le secret de sa décadence. Après avoir donné *Anacréon* au grand Opéra et *Élisca* à l'Opéra-Comique, il fit ses adieux à son art. Le parti qu'il prenait était d'autant plus courageux que, dans ces deux ouvrages justement admirés, rien n'annonçait encore le déclin de son talent; mais rien ne put l'engager à rentrer dans la carrière, et on l'a souvent entendu se féliciter d'en être sorti aussi glorieusement.

Entouré, chéri de sa famille et de ses amis, regretté du public, honoré par tous les honnêtes gens, Grétry vit encore s'écouler quatorze années de la plus douce vieillesse. Il avait acheté à Montmorency l'hermitage de J.-J. Rousseau; c'est là qu'il termina ses jours le 24 septembre 1813. Ses funérailles furent une apothéose, et jamais aucun artiste n'avait encore reçu à Paris les honneurs qui lui furent rendus. Tous les auteurs et compositeurs dramatiques, les membres du Conservatoire de musique, les acteurs

des principaux théâtres se joignirent aux membres de l'Institut pour accompagner son cercueil. Le cortége s'arrêta devant les deux théâtres lyriques, et fit aussi une station devant le théâtre français. On prononça des discours, et nos plus célèbres compositeurs avaient fait la musique qu'on exécuta dans l'église. Partout une foule innombrable se mêlait à la pompe de cette cérémonie : le regret était dans tous les cœurs; car les talens dramatiques sont plus populaires que les autres, et la musique de Grétry était familière à toutes les classes.

*Voici la liste complète de ses opéras.*

*Le Vendemiatrice*, à Rome, en 1765.
*Isabelle et Gertrude*, à Genève, en 1767.

Tous les autres ont été joués à Paris, à la Comédie italienne ou à l'Opéra.

*A la Comédie italienne.*

*Le Huron*, en deux actes, paroles de Marmontel, 1769; — *Lucile*, en un acte,

paroles du même, 1769; — *le Tableau parlant*, en un acte, paroles d'Anseaume, 1769; — *Sylvain*, en un acte, paroles de Marmontel, 1770; — *les deux Avares*, en deux actes, paroles de Falbaire, 1770; — *l'Amitié à l'épreuve*, en trois actes, paroles de Favart, 1771; — *Zémire et Azor*, en quatre actes, paroles de Marmontel, 1771; — *l'Ami de la maison*, en trois actes, paroles du même, 1772; — *le Magnifique*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1773; — *la Rosière de Salency*, en trois actes, paroles de Pezay, 1774; — *la Fausse magie*, en deux actes, paroles de Marmontel, 1775; — *les Mariages samnites*, en trois actes, paroles de Durosoy, 1776; — *Matroco*, en quatre actes, paroles de Laujon, 1778; — *le Jugement de Midas*, en trois actes, paroles de d'Hell, 1778; — *l'Amant jaloux*, en trois actes, paroles du même, 1778; — *les Événemens imprévus*, en trois actes, paroles du même, 1779; — *Aucassin et Nicolette*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1780; — *l'Épreuve villageoise*, en deux actes, paroles de Desforges, 1784; — *Richard Cœur-de-Lion*, en trois actes, paroles

de Sedaine, 1785; — *les Méprises par ressemblance*, en trois actes, paroles de Patrat, 1786; — *le Prisonnier anglais*, en trois actes, paroles de Desfontaines, 1786; — *le Comte d'Albert et sa suite*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1787; — *le Rival confident*, en deux actes, paroles de Forgeot, 1788; — *Raoul Barbe-Bleue*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1789; — *Pierre-le-Grand*, en trois actes, paroles de M. Bouilly, 1790; — *Guillaume Tell*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1791; — *Callias*, en un acte, paroles de M. Hoffman, 1794; — *Lisbeth*, en trois actes, paroles de M. Favières, 1797; — *Elisca*, en trois actes, paroles du même, 1799.

*A l'Académie royale de musique.*

*Céphale et Procris*, en trois actes, paroles de Marmontel, 1775; — *Andromaque*, en trois actes, paroles de Piriat, 1780; — *Colinette à la cour*, en trois actes, 1782; — *l'Embarras des richesses*, en trois actes, 1782; — *la Caravane*, en trois actes, paroles de Morel, 1783; — *Panurge*, en trois actes

paroles du même, 1785 ; — *Amphitryon*, en trois actes, paroles de Sedaine, 1788 ; — *Aspasie*, en trois actes, paroles de Morel, 1787 ; — *Denis-le-Tyran, maître d'école à Corinthe*, en un acte, paroles de Silvain Maréchal, 1794 ; — *Anacréon*, en trois actes, paroles de M. Guy, 1797.

Grétry est encore l'auteur d'un ouvrage en trois volumes, intitulé : *Essais sur la musique*, dans lequel on trouve une foule de détails intéressans, non-seulement sur sa vie et sur ses opéras, mais aussi sur la partie dramatique de l'art.

Philidor, Monsigni et Grétry, avaient porté l'opéra comique à son plus haut degré de splendeur ; et ce théâtre, qui rivalisait par la vogue avec le grand Opéra, eut encore le bonheur d'acquérir Dalayrac, qui débuta, en 1782, par *l'Éclipse totale*. Dalayrac, dont le talent gracieux et naturel n'est peut-être pas assez apprécié, était destiné à briller au premier rang si le sort ne l'eût point placé près de Grétry dont la verve comique pâlissait pour ainsi dire toutes les autres productions du même genre. Il est assez glorieux néanmoins d'avoir lutté contre un rival aussi

dangereux ; et le succès de *Nina* qui succédait à celui de *Richard* et qui l'égalait, fut un triomphe d'autant plus flatteur qu'il était mérité. Plus fécond qu'aucun autre compositeur français, Dalayrac, qui est mort encore jeune en 1809, a laissé cinquante-six opéras.

Tandis qu'il enrichissait la scène de ses charmans ouvrages, le nombre de nos compositeurs s'était augmenté prodigieusement, et des talens du premier ordre avaient pris place dans la carrière. Deux portes leur furent ouvertes : en 1789, un second Opéra-Comique s'établit dans la rue Feydeau, et dès lors une heureuse rivalité s'établit entre les auteurs et les orchestres de ces deux théâtres. Le même sujet y fut quelquefois traité ; le public se plaisait à voir représenter la *Lodoïska* de M. Chérubini et celle de M. Kreutzer ; la *Caverne*, de M. Le Sueur et celle de Méhul. Méhul était resté attaché à l'ancien Opéra-Comique, où il avait obtenu ses premiers triomphes : je crois devoir m'arrêter ici sur ce grand maître, dont la perte est si récente et si regrettable.

Étienne-Henry Méhul était né à Givet

en 1763. Les progrès qu'il fit en musique sous son premier maître [1] furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans, les récollets lui confièrent l'orgue de leur couvent, et qu'à douze il fut nommé adjoint à l'organiste de l'abbaye de Valle-Dieu. Ce fut là qu'il se perfectionna dans la composition sous un savant professeur allemand. Étant venu à Paris en 1779, un heureux hasard le fit connaître de Gluck, qui faisait alors répéter *Iphigénie en Tauride*. Le jeune Méhul n'espérant pas pouvoir se procurer un billet pour la première représentation de ce chef-d'œuvre, imagina, à la répétition générale, de se blottir dans le fond d'une loge, comptant ainsi se trouver placé pour le lendemain : mais un inspecteur qui faisait sa ronde le découvrit dans sa cachette et l'obligeait à grands cris de se retirer, lores que Gluck, qui se trouvait encore sur le théâtre, demanda la cause de ce bruit. Le jeune artiste, les larmes aux yeux, lui exprima tout son désespoir, et Gluck touché à la vue d'un enfant de seize ans déjà si passionné pour

[1] Ce maître, organiste de la ville de Charlemont, était aveugle.

l'art, non-seulement lui donna un billet pour le lendemain, mais l'engagea à venir le voir. On sent avec quel empressement Méhul profita de la permission. Le grand maître l'initia dans la partie poétique de l'art. Il lui fit composer sous sa direction et comme essais trois opéras, savoir : la *Psyché* de Voisenon, l'*Anacréon* de Gentil Bernard, et *Lausus et Lydie* de Valadier.

Méhul avait vingt ans lorsque, rebuté des délais qu'il éprouvait au grand Opéra pour faire représenter *Cora et Alonzo*, il se tourna vers l'Opéra-Comique. Il y débuta en 1790 par *Euphrosine et Coradin.* Cette musique, d'un genre entièrement neuf, produisit la plus vive sensation. « On était » loin de s'attendre, dit Grétry dans ses » *Essais*, à des effets terribles sortant de » l'orchestre de l'Opéra - Comique : Méhul » l'a tout à coup triplé par son harmonie » vigoureuse, et surtout propre à la situation. » Je ne balance point à le dire : le duo d'Euphrosine est peut-être le plus beau morceau » d'effet qui existe. Je n'excepte pas même » les plus beaux morceaux de Gluck. Ce duo » est dramatique : c'est ainsi que Coradin

» furieux doit chanter; c'est ainsi qu'une » femme dédaignée et d'un grand caractère » doit s'exprimer : la mélodie en premier » ressort n'était point ici de saison. »

En effet, à l'exemple du sublime auteur d'*Iphigénie*, Méhul, dans sa musique, a tout fait concourir à l'effet dramatique. Des chants toujours nobles, toujours vrais, se dessinent largement sur un orchestre dont la richesse double leur énergie sans jamais nuire à leur élégance; et l'on reconnaît le fruit des leçons du maître des maîtres, dans les magnifiques morceaux de *Stratonice*, de *Phrosine et Mélidor*, de *Joseph*, etc.

Indépendamment des opéras de Méhul, qui sont au nombre de quarante [1], on a de lui des sonates de piano, et six symphonies; la musique de deux ballets pour le grand opéra, *le Jugement de Pâris* et *la Dansomanie*, celle du Chant du départ, du Chant de victoire, du Chant du retour, et d'une foule d'hymnes et de cantates.

Le caractère le plus marquant du talent

---

[1] Sans compter *Valentine de Milan*, ouvrage posthume, qui vient d'obtenir un grand succès à l'Opéra-Comique et qui annonce un talent dans toute sa vigueur.

de Méhul était l'énergie, et cependant ce grand compositeur fut toujours d'une faible santé. Dévoré depuis plusieurs années par une maladie de consomption, il essaya peu de temps avant sa mort d'aller respirer l'air bienfaisant des îles d'Hières. Dans toutes les villes qu'il traversa, et principalement à Marseille, les amateurs de musique lui décernèrent une sorte de triomphe. Ce furent les dernières jouissances de sa vie, et il revint mourir à Paris le 18 octobre 1817.

Tandis que Méhul brillait au théâtre de la rue Favart, M. Chérubini enrichissait le théâtre de Feydeau de ses chefs-d'œuvre, et *Lodoïska*, *Élisa*, *Médée*, *les Deux journées*, *l'Hôtellerie portugaise*, le plaçaient sur la ligne des plus grands compositeurs de l'Europe : Nicolo obtenait des succès fréquens, et MM. Berton et Boieldieu en obtenaient de mérités par la grâce, la verve et l'originalité qui distinguent leurs ouvrages; plus tard nous voyons M. Aubert, auteur de la *Bergère châtelaine*, *d'Emma* et de *Leicester*, se placer auprès des maîtres; et MM. Fétis, Caraffa, Hérold, etc., s'annoncer dans la carrière comme devant y obtenir de nombreux succès. Nous possédons

d'ailleurs ici l'auteur de *la Griselda*, *de l'Agnese*, et de plusieurs autres ouvrages justement applaudis dans toute l'Europe, M. Paër, qui, s'il voulait nous faire des operas, a déjà prouvé par la charmante musique du *Maître de Chapelle*, que la langue française peut aussi inspirer les chants les plus mélodieux.

C'est ainsi que l'école française, fondée en partie sur l'école italienne et en partie sur l'école allemande, développa enfin des caractères qui lui sont propres, et qui consistent principalement dans un sentiment de style, un respect pour les convenances théâtrales, et une couleur vraiment dramatique qui manquent à un grand nombre des compositions de l'Allemagne et de l'Italie.

Il faut avouer que l'établissement d'un opéra italien à Paris, qui eut lieu en 1789, n'a pas peu contribué à former le goût musical en France. Les chefs-d'œuvre de Paësiello, de Cimarosa et de Mozart, offrirent à nos compositeurs les modèles de la perfection, et nous devons plus d'un chanteur aux accens des Viganoni, des Simoni et des Morichelli.

## CHAPITRE XXV ET DERNIER.

### SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE.

Avant que d'en venir à l'objet de ce chapitre, il est nécessaire de remonter un peu dans l'histoire de l'art, afin de rechercher les causes des variations qu'il a subies depuis trente ans à peu près.

La première de ces causes, sans doute, est le goût de l'homme pour le changement. En peinture, l'école de David, où l'on retrouve toute la sévérité de l'antique, a succédé à celle que Boucher avait infectée de son style incorrect et maniéré. Tous les monumens de l'Europe portent l'empreinte du siècle qui les a vu élever : ce serait donc à tort qu'on regarderait la musique seule comme soumise à la mode, et le besoin de variété, secondant ce désir d'inventer qui dévore les hommes, a produit dans tous les arts de fréquentes innovations; mais vers la fin du dernier

siècle, plusieurs circonstances réunies, préparèrent en musique une révolution plus grande et surtout plus subite que celles qui avaient eu lieu jusqu'alors. L'emploi des instrumens à vent avait fait acquérir une importance prodigieuse à l'orchestre. Les opéras de Gluck et de ses élèves, dans lesquels aucune des richesses de l'harmonie n'était négligée, obtenaient le plus grand succès, non-seulement à Paris, mais sur les théâtres de toutes les capitales. Les symphonies de Haydn avaient paru [1]; exécutées dans toute l'Europe, elles accoutumaient l'oreille aux effets de ces masses instrumentales dont l'empire sur nos sens est certain : il résulta de toutes ces circonstances que la musique simple et purement mélodieuse parut pauvre; on sentit la nécessité de rendre l'orchestre plus plein, plus brillant, et la perfection devait naître en effet d'un progrès sagement entendu à cet égard. C'est alors que M. Chérubini fit entendre à Paris, dans *Lodoïska*, *Élisa*, *Médée* et *les Deux journées*,

---

[1] La première fut jouée à Paris en 1770, à l'ouverture du concert des amateurs.

toutes les richesses instrumentales unies à des chants larges, suaves et majestueux, tandis qu'à la même époque Cimarosa donnait en Italie son *Matrimonio segreto*, ce chef-d'œuvre admirable tout à la fois sous les rapports de facture, de mélodie et d'expression dramatique [1]. Chaque jour on connaissait, on appréciait davantage les sublimes ouvrages de Mozart, et l'activité des communications qu'établit bientôt entre tous les peuples de l'Europe un temps de guerres et de conquêtes contribua à consommer la révolution musicale en la rendant universelle.

Peut-être étions-nous arrivés au point où l'on devait s'arrêter. Certes on ne reprochera pas le vide aux partitions des *Nozze di Figaro*, du *Matrimonio segreto* et des *Deux journées*; cependant dans ces admirables ouvrages aucune des beautés du genre dramatique n'est sacrifiée à l'orchestre ; des chants nobles et gracieux, l'expression vraie des paroles, s'y joignent aux ri-

---

[1] La première représentation du *Matrimonio segreto* fut sifflée en 1793, par ces mêmes Napolitains qui depuis en ont porté l'auteur en triomphe.

chesses de l'harmonie pour former un tout parfait. Mais bientôt on alla plus loin. Les effets de la symphonie une fois établis dans le drame lyrique, l'Italie vit paraître un homme dont la renommée est colossale, dont les nombreux succès alimentent aujourd'hui tous les théâtres de l'Europe, le brillant Rossini enfin, qui renchérit sur ses devanciers et fit faire à l'art les derniers pas vers un terme qu'il paraît impossible désormais de dépasser.

L'esprit, la verve, qui respirent dans ses compositions étant moins remarquables encore que le tact et le talent prodigieux qu'il a pour produire des effets, il chercha surtout ses moyens d'originalité dans ce prestige instrumental dont tous les secrets lui sont connus, et il sut placer dans son orchestre une puissance d'entrainement à laquelle personne ne résiste. Peu d'originalité dans ses mélodies, le tort fréquent de faire chanter à ses personnages des parties de basson, de clarinette, etc.; l'emploi perpétuel des instrumens les plus bruyans, source de contresens dramatiques [1]; l'abus du prestissimo; et, pour ne

---

[1] A partir du terrible orchestre dont Rossini accompa-

rien dissimuler, des fautes graves contre les règles de l'harmonie, tout lui est pardonné par des auditeurs que la verve, la chaleur, le brillant de sa manière entraînent, enlèvent et ne laissent ni respirer ni juger. On dit bien : il fait trop de bruit ; mais près de ces masses formidables que lui seul peut-être sait faire mouvoir avec tant d'art et d'habileté, toute autre musique est en danger de paraître nue, pâle et froide ; en sorte que Rossini fait école plus qu'un autre, parce que chacun pense qu'il faut l'imiter ou s'en voir écrasé.

Les opéras ne sont donc plus aujourd'hui que des symphonies dramatiques ; leur exécution étant d'une extrême difficulté, elle a formé cette quantité prodigieuse d'instrumentistes que possède maintenant l'Europe, et dont l'aplomb et l'ensemble sont plus nécessaires au succès des ouvrages actuels que le talent des chanteurs. Les compositions

---

gne ses chœurs de villageois dans la *Gazza ladra*, il faudrait, pour suivre une juste progression, qu'il employât des pièces de vingt-quatre dans une situation aussi forte par exemple, que la dernière scène du *Don Juan* de Mozart.

vraiment originales deviennent chaque jour plus rares, et l'on peut en trouver aisément la raison : tant que la mélodie reste la base de l'art, la variété peut avoir lieu à l'infini, car alors l'homme de génie puise ses moyens d'originalité dans une source intarissable, dans l'imitation vraie de la nature; mais les marches harmoniques étant bornées à un certain nombre, on ne peut au bout de quelque temps que répéter les mêmes effets. Le caractère des différentes écoles, empreint dans les mélodies, puisqu'il tenait à la langue, a totalement disparu : la musique faite à Naples, à Berlin, à Paris, a la même couleur, attendu que c'est la facture qui maintenant constitue l'art, et que partout la facture est la même. Jamais on n'a plus modulé, et jamais on n'a moins chanté. Les morceaux dessinés, conduits, dont l'idée est une, ne sont plus de mode; vingt petits motifs différens finissent par faire un tout formé de pièces de rapports, et cette manière *hachée* est ennemie de toute grâce et de toute élégance. Les effets d'orchestre sur lesquels on compte pour habiller le squelette s'épuisant à force d'avoir été prodigués, il de-

vient tous les jours plus difficile d'obtenir un grand succès musical.

Un des grands inconvéniens de la manière actuelle est de créer des compositeurs contre nature, si l'on peut s'exprimer ainsi. Tels hommes sans génie, fort honnêtes gens du reste, s'imaginent qu'on fait des opéras avec du contrepoint; ils n'ont pas deux mesures de chant dans la tête, mais ils se flattent d'y suppléer par le savant travail de leur partition. Ils apprennent, ils écrivent, et croient composer. Leur opéra, tout difficile, tout bruyant qu'il est, n'obtient-il que trois représentations, ils s'en étonnent : ils croyaient être des Rossini pour avoir surchargé l'orchestre, et ils apprennent à leurs dépens que si l'on pardonne un abus à l'auteur de *Tancrède*, on n'a pas heureusement la même indulgence pour le froid tapageur qui dénature l'art sans pouvoir jamais l'enrichir.

Maintenant que le goût pour le neuf, et l'empire de la mode, nous ont conduits où nous sommes, on peut présumer que ces deux grands mobiles de changement ne nous y laisseront pas long-temps. Mais qu'arrivera-t-il ? trouvera-t-on de nouvelles combi-

naisons pour frapper nos oreilles par des sons plus bruyans, ce qui nécessiterait des théâtres d'une plus grande dimension; ou retournera-t-on vers le simple? Cette révolution rétrograde s'est déjà faite une fois ainsi que nous l'avons vu plus haut, et les mélodies des Pergolèse et des Vinci sont venus remplacer la savante harmonie qui avait régné seule pendant le dix-septième siècle: c'est alors que l'Italie ne voulut plus entendre dans ses orchestres que deux violons et une basse, et repoussa les trésors que lui rapportait Jomelli. Mais entre ce temps et le nôtre, le point juste existe sans doute, et si l'on recule, sera-t-on assez sage pour ne pas reculer trop loin? Quelques années peut-être décideront ces questions; en at-attendant, jouissons d'un genre d'effets que le temps n'a point encore usés pour nous, et ne désespérons pas de l'art pour l'avenir, tant qu'il existera une partition de Mozart. N'en restât-il qu'une seule, ce type du vrai beau en musique, semblable au fanal qui devient le salut des navigateurs égarés, ramènerait tôt ou tard dans le bon chemin.

FIN.

# TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

# AUDOT, ÉDITEUR,

RUE LARREY (DU PAON), 8, ÉCOLE DE MÉDECINE, A PARIS.

**TRAITÉ DE JARDINAGE** en pleine terre, en orangerie, et serre froide ou chassis : pour servir de guide à l'amateur des jardins légumier, fruitier et d'agrément. *Extrait de la* MAISON DE CAMPAGNE *de* Mme Aglaé Adanson, 5e édition. 1 vol. in-12, figures. 3 fr. 50 c.

On s'est appliqué, dans cet ouvrage, à indiquer toutes les plantes utiles ou agréables qui peuvent entrer dans la composition d'un jardin de telle étendue qu'il soit. On ne l'a pas embarrassé d'une foule de végétaux rares qui n'entreront jamais que dans les établissements publics ou dans les serres de quelques amateurs.

Le choix des *plantes potagères* et celui des *arbres fruitiers* sont restreints aux meilleures espèces anciennes ou nouvelles.

On a cité les plus belles *plantes*, ainsi que les plus beaux *arbres* et *arbrisseaux d'ornement*, dont la culture est facile et le succès le plus certain.

Les principes de culture sont enseignés avec clarté et simplicité.

En un mot, l'auteur a cherché à être utile au plus grand nombre, et le succès de son ouvrage a prouvé, plus que tout ce que l'on pourrait dire, qu'il avait compris ce qu'il convenait le mieux d'enseigner.

**LE BON JARDINIER**, contenant les principes généraux de la culture, l'indication, mois par mois, des travaux à faire dans les jardins; la description, l'histoire et la culture de toutes les plantes potagères, fourragères, économiques ou employées dans les arts; des céréales; des arbres fruitiers; des oignons et plantes à fleurs; des arbres, arbrisseaux et arbustes utiles ou d'agrément; suivi d'un vocabulaire des termes de jardinage et de botanique; d'un jardin des plantes médicinales; d'un tableau des végétaux groupés d'après la place qu'ils doivent occuper dans les parterres, bosquets, etc.; par POITEAU, VILMORIN, DECAISNE, NAUDIN, NEUMANN, PÉPIN. 51e édition. 1 volume in-12 de 1,500 pages. 7 fr.

**FIGURES POUR L'ALMANACH DU BON JARDINIER**, contenant : 1° Principes de botanique; 2° Principes de jardinage, manière de marcotter, greffer, disposer et former les arbres fruitiers; 3° Construction et chauffage des serres; 4° Composition et ornement des jardins;

5° Hydroplasie; 6° Instruments et outils de jardinage. Par Decaisne, membre de l'Institut, professeur de culture, et Hérincq, aide de botanique au Jardin des Plantes. 16e édition, entièrement refaite, ornée de 591 gravures sur bois et 45 planches gravées. 1 v. in-12. 7 fr.

**REVUE HORTICOLE**; par MM. Poiteau, Vilmorin, Naudin, Neumann, Pépin, etc., sous la direction de J. Decaisne, membre de l'Académie des sciences, professeur de culture au Jardin des Plantes.

Ce Journal paraît le 1er et le 15 de chaque mois, et contient ce qui paraît d'intéressant en horticulture, comme plantes nouvelles, utiles et d'agrément, nouveaux procédés de culture, analyses de journaux et d'ouvrages français et étrangers. Prix, *franco*, par an, sans gravures. 5 fr.

Avec 24 gravures coloriées (une par numéro). 9 fr.

**INSTRUCTIONS POUR LES SEMIS DE FLEURS** de pleine terre, suivies d'une notice sur la formation et l'entretien des gazons; par Vilmorin-Andrieux et Ce. 1 volume in-16. 75 cent.

**HERBIER GÉNÉRAL DE L'AMATEUR,** contenant la la description, l'histoire, les propriétés et la culture des végétaux utiles et agréables, dédié au Roi, par feu Mordant de Launay; continué par M. Loiseleur-Deslongchamps, avec figures d'après nature par Bessa. 96 livraisons à 7 fr. 50 cent.

**HERBIER GÉNÉRAL DE L'AMATEUR,** IIe série, contenant les figures coloriées des plantes nouvelles, rares et intéressantes des jardins de l'Europe, avec leurs description, histoire, propriétés et culture; par M. le Dr Loiseleur-Deslongchamps, auteur de la Ire série.

La livraison de deux planches coloriées, accompagnées chacune d'un texte historique et descriptif, in-4°, vélin, est du prix de 1 fr. 75 c.

Cette IIe série se compose des livraisons 1 à 48, publiées en 1838 et 39 par M. Audot, et des 49e et suivantes, publiées chez M. Dusacq, éditeur, rue Jacob, n° 26.

**MANUEL GÉNÉRAL DES PLANTES, ARBRES ET ARBUSTES**: contenant la description et la culture de 25,000 plantes cultivées en Europe, par Jacques, jardinier en chef de Neuilly, 4 vol. petit in-8° à deux colonnes, publié par livraisons, à 1 fr. 50 c.; la 17e est en vente, elle commence le tome troisième.

**ART DE CONSTRUIRE ET DE GOUVERNER LES SERRES**, par Neumann, chef des serres au Jardin du Roi. Ouvrage accompagné de figures de toutes les Serres, Bâches et Châssis. Seconde édition, corrigée, augmen-

tée, et à laquelle on a ajouté les figures de plusieurs serres nouvelles. 1 vol. in-4° avec 23 planch. grav. 7 fr.

Contenant les articles suivants : — *Des serres en général;* emplacement, exposition, classification des serres. — Construction, choix de matériaux. — Formes des serres. — Inclinaison. — Châssis vitrés, toiles, paillassons. — Distribution intérieure, chaleur artificielle, ventilation. — Arrosages et seringages. — Rempotages. — Ombrage, propreté, destruction des insectes; avec 20 figures. — *Châssis froid.* — Bâches à mur creux, entourées d'un fossé. — Châssis à primeurs. — Orangerie. — Serre froide; avec 20 figures. — *Serre tempérée.* — Serre chaude sèche — Serre chaude humide. — Serre aux Orchidées. — Aquarium. — Serre aux Plantes grasses. — Serre aux Pelargoniums. — Serre pour les plantes bulbeuses; avec 12 figures. — *Serres à multiplications*, à boutures, à forcer; avec 15 figures, — *Serres de constructions diverses.* — Jardins d'hiver. — Serre de Chatsworth; avec 26 figures.

Cet ouvrage a remporté le prix de la Société royale d'horticulture.

**NOTIONS SUR L'ART DE FAIRE LES BOUTURES**, par Neumann, chef des serres au Jardin du Roi. TROISIÈME ÉDITION, corrigée et augmentée. 1 vol. avec 31 figures explicatives. 2 fr.

Ouvrage neuf dans son genre comme l'art lui-même est nouveau, car le bouturage a fait d'immenses progrès depuis quelques années.

**PRATIQUE DE L'ART DE CHAUFFER** par le **THERMOSIPHON**, ou calorifère à eau chaude, avec un article sur le **CALORIFÈRE A AIR CHAUD.** Ouvrage contenant des Notions de Physique sur les effets de la Chaleur, les moyens d'en tirer le meilleur parti; les causes du mouvement de l'eau; les différentes formes que l'on peut donner aux appareils, applicables au chauffage des serres et des habitations. Leur influence sur la santé des hommes et des plantes, par A***, 1 vol. in-4° avec 21 planches gravées, 6 fr.

Aucun ouvrage n'avait encore été publié en France sur le Thermosiphon. Celui-ci a été jugé d'autant plus utile que l'emploi bien entendu de ce système ne peut avoir lieu que quand on connaît le principe du mouvement de l'eau, principe différent en partie des lois de l'hydraulique et qui ne pouvait être connu que par des expériences nombreuses.

Toutes les serres, en Angleterre et en Belgique, sont chauffées par le thermosiphon, et son usage, dont la nécessité est bien connue actuellement en France, s'y propage aussi tous les jours.

Voici les titres des chapitres et articles :

— *Notions de physique* sur la chaleur. — Expansion ou dilatation des corps. — Transmission de la chaleur. — Conductibilité des corps par le calorique. — Rayonnement du calorique. — Chaleur spécifique. — Capacité des corps. — Unités de chaleur. — *Application des appareils* à l'art de chauffer. — Refroidissement des corps dans l'air. — Échauffement de l'air. — Combustion.

— Combustibles. — Établissement des appareils de chauffage.— Foyers. — Cheminées. — Foyers d'appel. — Appareils employés au sommet des cheminées pour éviter le refluement de la fumée. — Principes sur les proportions des appareils et sur leur emplacement. — Calculs relatifs au refroidissement de l'air par les vitres et les issues. — *Des divers appareils de chauffage.* — *Cheminées et poêles.* — *Calorifères à courant d'air,* et indication par des figures et descriptions des appareils les plus compliqués, ainsi que des plus faciles à construire par le premier ouvrier venu. — *Thermosiphon.* Son histoire; avantages; inconvénients. — Effets du mouvement de l'eau. — Aperçu sur la capacité des chaudières et des tubes. — Thermosiphon à effet prompt. — Système à haute pression. — Thermosiphon à effet lent, mais plus prolongé. — Dimensions, poids et prix des chaudières et tubes. — Conduite des appareils et du feu. — Exemples de grands édifices ou établissements chauffés par l'eau. — Chauffage du jardin d'hiver de S. G. le duc de Devonshire, par huit thermosiphons — Calculs des proportions à donner aux tubes et aux chaudières des thermosiphons. — Emploi de la vapeur pour chauffer les poêles d'eau. — Chauffage particulier des serres de multiplication pour les plantes. — Nouveau mode de circulation de M. Rendle. — Thermosiphon employé simultanément avec le calorifère à air chaud. — Calorifère et thermosiphon chauffés par la chaleur perdue des cheminées. — Notions sur les appareils à vapeur.—*Assainissement ; ventilation* des habitations et des serres.

**NOTIONS SUR LE THERMOSIPHON**, ou Calorifère à eau chaude en circulation, extrait de l'ouvrage précédent. In 4°, 5 planches gravées. 2 fr.

**LA ROSE**, *histoire*, *culture*, *poésie*; par P.-L.-A. Loiseleur-Deslongchamps, vice-président honoraire de la Soc. royale d'Hort., etc. 1 vol. in-12, figures. 3 fr. 50 c.

Cet ouvrage est le plus important de tous ceux qui ont été publiés sur la Rose. Il est aussi le seul qui s'étende sur sa culture autant que le sujet le méritait.

**DES GENRES CAMELLIA, RHODODENDRUM, AZALEA, ACACIA, EPACRIS, ERICA**, et des plantes de serres froides en général, **HISTOIRE ET CULTURE**, par M. Ch. Lemaire, membre de plusieurs sociétés savantes avec la collaboration, pour les articles Camellia, Rhododendrum et Azalea, de M. Paillet, horticulteur, membre des Sociétés d'Horticulture de Paris. 1 vol. in-12, figures, 2 fr.

**MONOGRAPHIE DU GENRE CAMELLIA**; par l'abbé Berlèse, 3e édition, revue, corrigée et augmentée : 1° d'une nouvelle classification plus claire et plus naturelle que la première; 2° de plusieurs observations importantes sur la culture du Camellia; 3° d'environ 180 descriptions de variétés nouvelles inédites. 1 vol. in-8° de 340 pages, 5 fr.

**DU FUCHSIA, SON HISTOIRE ET SA CULTURE**, suivies d'une monographie contenant 520 espèces ou variétés ; par M. F. Porcher, président de la Société d'Horticulture d'Orléans, chevalier de la Légion d'honneur, membre correspondant de la Société Royale d'Horticulture des Pays-Bas, de celle de Malines, etc., seconde édition augmentée. 1 vol. in-12, 1 fr. 25 c.

**LA PENSÉE**, la Violette, l'**AURICULE** ou oreille d'Ours, la Primevère. Histoire et culture; par Ragonot-Godefroy, horticulteur. 1 vol. in-12 avec figures coloriées des belles espèces. 2 fr.

**TRAITÉ DE LA CULTURE DES ŒILLETS**, suivi d'une nouvelle classification, applicable aux genres Rosier, Dahlia, Chrysanthème, Pensée; et à tous ceux qui sont nombreux en variétés; par Ragonot-Godefroy, horticulteur d'œillets. In-12, fig. *Deuxième édition*. 1 fr. 25.

**DE LA FÉCONDATION NATURELLE ET ARTIFICIELLE DES VÉGÉTAUX ET DE L'HYBRIDATION** *considérée dans ses rapports avec l'horticulture, l'agriculture et la sylviculture*, ou, Études sur les croisements des plantes dans les principaux genres cultivés dans les jardins d'ornement, fruitiers et maraîchers ; sur les végétaux économiques et de grande culture ; les arbres forestiers, etc. ; contenant les moyens pratiques d'opérer l'hybridation et de créer facilement des variétés nouvelles, par Henri Lecoq, professeur des sciences naturelles de la ville de Clermont-Ferrand, directeur du Jardin de botanique, vice-président des Sociétés d'agriculture et d'horticulture de l'Auvergne, etc. 1845. 1 vol. in-12, 3 fr. 50 c.

L'auteur a disposé, dans les deux premiers chapitres, les différents modes de fécondation que l'on observe dans les végétaux et les moyens d'opérer. Les cinq autres chapitres contiennent l'application de ces principes à un grand nombre de genres de plantes selon la nature des fleurs et la forme des organes.

Un tel ouvrage ne peut manquer d'être consulté avec empressement dans un moment où le désir d'enrichir le domaine végétal engage les horticulteurs à étudier la fécondation artificielle afin de parvenir à leur but avec plus de certitude.

Cet ouvrage a remporté des prix dans plusieurs Sociétés d'horticulture de Paris.

**MONOGRAPHIE** et Traité méthodique de la **CULTURE DES PELARGONIUM**, précédé d'une introduction historique, d'une Bibliographie spéciale et d'une Description des serres propres à cette culture; par de Jonghe, membre de plusieurs sociétés d'horticulture. 1 vol. in-12, 2 fr.

**MANUEL DU CULTIVATEUR DE DAHLIA**, par A. Legrand, SECONDE ÉDITION, revue et corrigée par Pépin, jardinier en chef au Jardin du Roi. 1 vol. in-12, avec 36 figures explicatives. 1 fr. 75 c.

**LE JARDINIER DES FENÊTRES**, des appartements et des petits jardins; *quatrième édition*, revue et augmentée, 1 vol. in-18, avec 2 planches grav., 1 fr. 75 c.
*Nouvelle édition sous presse.*

**TRAITÉ DE LA COMPOSITION ET DE L'ORNEMENT DES JARDINS**, avec 161 planches, représentant, en plus de 600 figures, des plans de jardins des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux. Ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon Jardinier. **CINQUIÈME ÉDITION**, contenant 94 planches nouvelles, 58 plans de jardins de toutes grandeurs, un nombre considérable de sujets divers d'utilité ou d'ornement, et dans laquelle le texte, entièrement refondu, a été augmenté de plus du double. Par un amateur des Jardins. Prix : 25 fr.

Cet ouvrage contient :

COUP D'ŒIL SUR L'HISTOIRE DES JARDINS et de l'horticulture. — Progrès théoriques et pratiques.

NOTIONS SUR LA THÉORIE DES JARDINS. — Des divers genres de jardins. — Des sites en général.

ARPENTAGE, levée des plans, transport sur le terrain d'un dessin tracé sur le papier. 11 *figures*.

DES JARDINS FRUITIERS-POTAGERS. — Vergers. — Jardins mixtes.

DU JARDIN ET DE L'ÉCOLE DE BOTANIQUE.

DES JARDINS SYMÉTRIQUES, jardins anciens, boulingrins, vertugadins, pièces coupées, parterres à compartiments, broderies; jardin symétrique moderne, — de palais, — publics. 30 *fig.*

DES JARDINS FLEURISTES et du *Rosarium*. Jardin fleuriste variable. Listes des plantes pour parterres, arrangées par ordre de hauteurs et de saisons.

DES JARDINS PAYSAGERS.

Plans et descriptions des jardins de toutes grandeurs. 3 jardins fruitiers-potagers, 4 jardins fruitiers-potagers ornés, 1 jardin mixte, 15 pièces de parterres modernes ou fleuristes, 11 petits jardins paysagers, depuis 4 perches jusqu'à un demi-arpent, 9 jardins paysagers moyens et grands, jardin cosmopolite, 7 jardins anglais, 2 hameaux ornés, 2 fermes ornées. 57 *plans*.

Jardin zoologique. — Hameau orné. — Ferme ornée.

Jardin paysager, travaux préparatoires. Emploi et arrangement des végétaux dans les compositions. Listes des arbres, arbrisseaux et arbustes pour les bois et bosquets arrangés par ordre de hauteurs et de nature de terrain. 45 *figures*.

DES EAUX, poissons, oiseaux aquatiques, eaux naturelles, eaux artificielles : lac, étang, rivière anglaise, pièce d'eau, mare, marais, fontaines, ruisseau, rivière naturelle, torrent, cascade;

moyens d'élever les eaux, machines, puits artésiens, utilité des fontaines artésiennes, terrain où l'on peut espérer de trouver des eaux souterraines, sondage, fontaines et effets d'eau, hydroplasie. 59 *figures*.

DES ROCHERS, cavernes, grottes.

CONSTRUCTIONS DIVERSES ET ORNEMENTS, serres, bâches, châssis. espaliers d'oranger et de camellia, moyens de chauffage. 24 *figures*.

Habitations et fabriques d'utilité, ferme ornée, écuries, vacheries, bergeries, laiteries, moulins, habitations et pavillons italiens, villa, casin, maisons transportables. 60 *figures*.

Cottages, *entrance*, 84 *figures*.

Glacières. 2 *figures*.

Ponts en pierre, en charpente, rustiques, suspendus en fil de fer, levis, tournant, naturel, vivant. 37 *figures*.

Maisons et maisonnettes rustiques, chinoises, etc. 50 *figures*.

Cabanes pour loger les animaux, colombiers, volières. 61 *figures*.

Fabriques d'ornement et de récréation, cabanes, pavillons, kiosques, belvédères, observatoires. 64 *figures*.

Chapelles, oratoires, ermitages, *ex-voto*, temples. 44 *figures*.

Obélisques, tombeaux, exèdres, colonnes, statues, vases. 24 *fig*.

Jeux, tir à l'arc, au pistolet, au fusil, jeux de bague, bascule, danse de corde, enjambée des géants, gymnastique. 8 *figures*.

Barrières, treillages, palis, siéges rustiques, étagère ou théâtre de fleurs. 43 *figures*.

Barques. 13 *figures*.

En tout 633 figures gravées sur 161 planches, non compris beaucoup de figures de détail.

**MANUEL PRATIQUE DE LA CULTURE MARAICHÈRE** de Paris, par Moreau et Daverne, jardiniers-maraîchers. 1 vol. in-8°. 5 fr.

Cet ouvrage, honoré de la grande médaille d'or de la Société royale d'agriculture, a aussi remporté des prix aux Sociétés d'horticulture de Paris.

**TRAITÉ COMPLET DE LA CULTURE DES MELONS,** avec une nouvelle méthode de les cultiver sous cloches, sur buttes et sur couches : par LOISEL. 2[e] édit., 1 vol. in-12. 2 fr.

**TRAITÉ COMPLET DE LA CULTURE DE L'ASPERGE;** par LOISEL. 1 vol. in-12. 1 fr. 50 cent.

**LA BOTANIQUE DES DAMES,** 3 vol. in-18, 5 fr.

**FLORE DE LA BOTANIQUE DES DAMES,** 1 vol. in-18, cartonné, fig. noires, 6 fr.; fig. coloriées, 20 fr.

Sous le titre de *Flore*, un herbier artificiel fait partie de *la Botanique des Dames;* il renferme, outre 4 planches de principes, 400 figures de plantes les plus jolies et les plus intéressantes.

**MANUEL DES PLANTES MÉDICINALES,** ou Description, Usages et Culture des végétaux indigènes employés en médecine; contenant la manière de les recueillir, de les sécher et de les conserver; les préparations qu'on leur fait subir, et les doses auxquelles on

les administre ; leurs propriétés ; le temps de leur floraison, de leur récolte, et les lieux où ils croissent naturellement ; les symptômes et le traitement des empoisonnements par ceux qui sont vénéneux, etc. ; par A. Gautier, doct. en méd.

*Une nouvelle édition est en préparation.*

**HERBIER MÉDICAL,** ou Collection de Figures représentant les plantes médicinales indigènes. *Supplément au Manuel des Plantes médicinales*, de M. A. Gautier, et à tous les Dictionnaires d'histoire naturelle, et autres ouvrages. 214 fig. In-12, noir., 15 fr. ; color., 30 fr.

**LE JARDIN FRUITIER,** contenant l'art du pépiniériste, l'histoire et la culture des arbres fruitiers, des ananas, melons et fraisiers, les descriptions et usages des fruits ; par Louis Noisette. Seconde édition, considérablement augmentée, et ornée de figures nouvelles de tous les bons fruits connus, gravées d'après les dessins de Bessa, 2 vol. grand in-8°, papier vélin, contenant 159 planches, représentant près de 400 fruits coloriés, 130 fr.

**COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE DE LA TAILLE DES ARBRES FRUITIERS**, par Dalbret, 8e édition, avec 55 fig. grav., in-8°. 5 fr. et 6 fr. 25 c. franc de port.

**CULTURE DES ARBRES FRUITIERS;** par Bravy, horticulteur, secrétaire de la Société d'horticulture de Clermont-Ferrand. Seconde édition. 1 vol. in-12. 1 fr.

**HISTOIRE NATURELLE DES ORANGERS**, dédiée à S. A. R. Madame, duchesse de Berry ; par A. Risso et A. Poiteau. 109 fig. dessinées et coloriées d'après nature. Grand in-4°, fig. noires, 45 fr. ; color., 130 fr.

Cet ouvrage contient l'histoire, la classification, la nomenclature et la description de 169 espèces ou variétés d'*orangers*, de *bigaradiers*, de *bergamotiers*, de *limettiers*, de *pampelmouses*, de *lumies*, de *limoniers* et de *cédratiers* ou *citronniers*. Il fait connaître en outre la culture qui leur est propre, tant en serre, sous les climats froids et tempérés, qu'en pleine terre dans le Midi.

**FLORE DES JARDINIERS, AMATEURS ET MANUFACTURIERS.** 390 figures coloriées de plantes, arbres et arbrisseaux indigènes et exotiques, d'après les dessins de Bessa, Extraites de l'herbier de l'amateur. 1re série, et dont la description et la culture se trouvent dans le Bon Jardinier. 4 vol. in-4°, papier fin ; prix 97 fr. 50 c.

Ce recueil de figures est utile non-seulement aux Horticulteurs, tant amateurs que marchands, mais encore aux Décorateurs, Brodeurs, fabricants de fleurs artificielles, manufacturiers de porcelaines, toiles peintes, papiers peints, etc.

### *Économie rurale et domestique, Amusements de la Campagne, Chasse, Pêche.*

**LA MAISON DE CAMPAGNE**, ouvrage qui peut aussi, en ce qui concerne l'économie domestique, être utile aux personnes qui habitent la ville; par Mme Aglaé ADANSON, cinquième édition, contenant beaucoup d'augmentations. 2 vol. in-12, accompagnés de planches; prix, 7 fr., et 9 fr. 25 c. par la poste.

Cet ouvrage expose les avantages de la vie champêtre, et enseigne tout ce qui doit se pratiquer dans une maison de campagne, pour joindre l'agrément au bon ordre et à l'économie; il indique les soins et la surveillance que la maîtresse de maison doit exercer sur la maison, les domestiques, la boulangerie, la laiterie, la fromagerie, la fruiterie, le grenier, le cellier, la cuisine, la basse-cour, les bestiaux, les jardins potager, fruitier, et d'agrément; les étangs et les viviers. Ces instructions sont suivies du JARDIN DES PLANTES MÉDICINALES et de la PHARMACIE DOMESTIQUE, avec une indication sommaire des propriétés et des usages des plantes et des médicaments les plus nécessaires.

La CINQUIÈME ÉDITION est augmentée des plantes d'orangerie et de serre froide ou châssis, outre un grand nombre de corrections et d'additions qui mettent l'ouvrage au courant des nouvelles connaissances.

**LA MAISON RUSTIQUE DES DAMES**; par Mme MILLET-ROBINET. 2 volumes in-12. 7 fr.

**CALENDRIER DU BON CULTIVATEUR**, ou Manuel de l'Agriculteur praticien, par Mathieu de Dombasle. Neuvième édition, revue, augmentée et ornée de planches. 1 vol. in-12. 4 fr. 75 c., et 6 fr. 25, franc de port.

**PETITE ENCYCLOPÉDIE DES HABITANTS DE LA CAMPAGNE**, ou Eléments de l'agriculture et des sciences qui s'y rapportent; deuxième édition, 1 vol. in-12, 2 fr.

**MAISON RUSTIQUE DU XIXe SIÈCLE**, 5 vol. in-4, équivalant à 25 vol. in-8 ordinaires, avec plus de 2,500 gravures représentant tous les instruments, machines, appareils, races d'animaux, arbres, arbustes et plantes, serres, bâtiments ruraux, etc.; publiés, sous la direction de MM. BAILLY, BIXIO et MALEPEYRE, par MM. Audouin, Bonafous, Héricart de Thury, Huzard, Payen, Puvis, Sylvestre, Tessier, de la section d'agriculture de l'Académie des sciences; Dailly, Debonnaire de Gif, Huerne de Pommeuse, Saint-Hilaire, Loiseleur, Michaud, Poiteau, Pommier, Soulange-Bodin, Vilmorin, de la Société centrale d'agriculture de Paris, Bouley, Renault, Yvart, professeurs à l'école vétérinaire d'Alfort; Grognier, professeur à l'école vétérinaire

de Lyon ; Noirot frères, de Dijon ; Antoine, professeur à la ferme-école de Roville; Bella, directeur de l'institut agricole de Grignon ; Leclerc-Thouin et Moll, professeurs d'agriculture au Conservatoire des arts et métiers; Ysabeau; de Rambuteau ; de Gasparin, membre de l'Institut, ancien ministre de l'agriculture et de l'intérieur.

Le cinquième et dernier volume a paru; il traite de tout ce qui concerne le jardinage, et renferme 500 gravures. — Il n'y a pas d'agriculteur éclairé, pas de propriétaire qui ne consulte assidûment la *Maison rustique du XIX*^e^ *siècle*; ce livre, expression la plus complète de la science agricole pour l'époque actuelle, forme à lui seul la bibliothèque du cultivateur. — *Tous les articles sont signés.*

Les cinq volumes (ouvrage complet). 39 fr. 50 cent.
Chaque volume, pris séparément. 9 fr.

**TRAITÉ DE COMPTABILITÉ AGRICOLE**, contenant : 1° l'exposition de la théorie des parties doubles, avec modèle du journal et du grand livre ; 2° l'application de cette méthode à l'industrie agricole, avec journal et grand livre ; 3° les modèles et explications des tableaux à ouvrir sur l'auxiliaire général, seul registre auxiliaire de la comptabilité agricole; par Edmond de Granges. 1 vol. in-8. 5 fr.

**MANUEL DE L'ESTIMATEUR DE BIENS-FONDS**; par Noirot. 1 volume in-12 de 360 pages. 3 fr. 50 c.

**DE L'ASSAINISSEMENT DES TERRES ET DU DRAINAGE**; par Naville. 1 vol. in-12 1. fr. 25 cent.

**TRAITÉ DES AMENDEMENTS**; par Puvis. 1 volume in-12. 3 fr. 50 cent.

**MANUEL DU VIGNERON**, Exposé des diverses méthodes de cultiver la vigne et de faire le vin; par Odart. 1 volume in-12. 3 fr. 50 cent.

**MANUEL DU CULTIVATEUR DE MURIERS**; par Charrel. 1 volume in-8. 3 fr. 50 cent.

**COURS D'AGRICULTURE**, ou **L'AGRONOME FRANÇAIS**, par une société de savants, d'agronomes et de propriétaires fonciers, et dirigé par M. le baron Rougier de la Bergerie, 8 vol. in-8°, 15 fr.

**COURS D'AGRICULTURE**; par M. de Gasparin, membre de la Section d'agriculture de l'Académie des sciences, président de la Société d'agriculture, ancien ministre de l'agriculture et de l'intérieur. 5 vol. in-8° avec gravures. 37 fr. 50 cent.

**TRAITÉ DE L'ÉDUCATION DES ANIMAUX DOMESTIQUES.** Moyens les plus simples et les plus sûrs de les

multiplier, de les entretenir en santé et d'en tirer le plus d'avantages possible; par M. Thiébaut de Berneaud, 2 vol. in-12, avec 9 gr. pl. grav., 4 fr.

**MANUEL DE L'ÉLEVEUR D'OISEAUX DE BASSE-COUR ET DE LAPINS.** 1 vol. in-12. 1 fr. 75 cent.

**HISTOIRE NATURELLE DES ABEILLES**, suivie de la manipulation et de l'emploi de la cire et du miel; par M. Féburier. 1 vol., 1 fr.

**MANUEL DE L'ÉDUCATEUR D'ABEILLES**; par de Frarière. 1 vol. in-12, avec 20 gravures. 3 fr. 50 c.

**LES PIGEONS DE VOLIÈRE ET DE COLOMBIER**, ou Histoire naturelle des pigeons domestiques; manière d'établir des colombiers et volières; d'élever, soigner les pigeons, etc.; par MM. Boitard et Corbié, 1 vol. in-8°, orné de 25 figures de pigeons peints en couleur, fig. noires, 6 fr.; fig. color., 12 fr.

**TRAITÉ DES OISEAUX DE CHANT**, des pigeons de volière, du perroquet, du faisan, du cygne et du paon, 1 vol. in-12, orné de 38 fig. d'oiseaux, 1 fr.

**LE MÉDECIN DES CAMPAGNES.** Traité des maladies que l'on peut guérir soi-même, de celles que l'on doit traiter avant l'arrivée du médecin; par A.-G., docteur-médecin, 1 vol. in-12, 2 francs.

**PHARMACIE DOMESTIQUE**, contenant la préparation des médicaments et l'indication des premiers secours à donner aux malades; par M. Blanchard, pharmacien, 1 fr.

**ART DE LA CONSERVATION DES SUBSTANCES ALIMENTAIRES**, 1 vol., 1 fr.

**TRAITÉ DES ALIMENTS**, leurs qualités, leurs effets, le choix que l'on en doit faire selon l'âge, le sexe, le tempérament, la profession, les climats, etc.; par M. A. Gautier, docteur en médecine, 1 vol. 1 fr.

**LA CUISINE DE SANTÉ**, 1 vol. in-12, 1 fr.

**LA LAITERIE**, ou Art de traiter le laitage, de faire le beurre, et de préparer les diverses sortes de fromages; deuxième édition, revue et corrigée, 1 vol. 1 fr.

**LA CHARCUTERIE**, ou l'Art de saler, fumer, apprêter et cuire le cochon et le sanglier; 1 vol., 1 fr.

**LA PATISSIÈRE DE LA CAMPAGNE ET DE LA VILLE**, suivie de l'Art de faire le pain d'épices, les gaufres, oublies, etc.; 2e édition, in-12, 1 fr.

**L'ART DE CONSERVER ET D'EMPLOYER LES FRUITS**, contenant tous les procédés les plus économiques pour les dessécher et les confire, et pour

composer les liqueurs, vins liquoreux artificiels, sirops, glaces, boissons de ménage, etc.; 3e édition, augmentée des descriptions de plusieurs glacières domestiques et économiques, et d'une fontaine à conserver la glace, 1 vol. in-12 avec figures, 2 fr.

*Une nouvelle édition est sous presse.*

**ART DU BLANCHISSAGE DOMESTIQUE**, et remise à neuf des dentelles, blondes, tulles, gazes et bas de soie; par madame PELOUZE, 1 vol., fig., 1 fr.

**ART DE FABRIQUER LES SAVONS**, mis à la portée des ménages; par M. DUSSART, 1 vol., 1 fr.

**ART DE FABRIQUER LA CHANDELLE** avec économie; par MICHEL, ancien fabricant, 1 vol., 1 fr.

**MANUEL DES ÉTANGS**, ou Traité de l'art d'en construire avec économie et solidité; moyens pour les empoissonner, en faire la pêche, et transporter les poissons; par M. ROUGIER DE LA BERGERIE, in-12, fig., 2 fr. 50 c.

**L'ART DU TAUPIER**, ou Méthode amusante et infaillible pour prendre les Taupes, par M. DRALET; ouvrage publié par ordre du gouvernement; quinzième édition, corrigée et augmentée. In-12, fig., 1 fr.

**LES AMUSEMENTS DE LA CAMPAGNE**, contenant

1° La description de tous les jeux qui peuvent ajouter à l'agrément des Jardins, servir dans les fêtes de famille et de village, et répandre la joie dans les fêtes publiques.

2° L'Histoire naturelle, les soins qu'exige la volière, l'art d'empailler les animaux; le Jardinage, la Pêche, les diverses Chasses, la Navigation d'agrément; des récréations de Physique; des Notions de Géométrie pratique, d'Astronomie, de Gnomonique; des principes de Gymnastique amusante, d'Équitation, de Natation, de Patinage; des leçons sur les arts de la Menuiserie, du Tour, du Dessin, de la Perspective; des recettes agréables à connaître, etc., etc., et généralement tout ce qui peut contribuer à charmer les loisirs de ceux qui habitent la campagne.

4 vol. in-12, ornés d'un grand nombre de fig., 8 fr.

*Supplément au même ouvrage*, contenant :

Les jeux du *Ballon logé*, le *Barodrome*, jeu de boule dit *le jeu du Fort*, la *Boule aux trous*, le *Ballon bridé*, *jeu de l'Angle aigu*, le *jeu de Bagues mû par les joueurs*, 1 fr. 25 c.

**L'ART DE FAIRE A PEU DE FRAIS LES FEUX D'ARTIFICE** pour les fêtes de famille; par M. L.-E. A.; *troisième édition*, in-12, 10 planches, 1 fr. 80 c.

**ART DE MULTIPLIER LE GIBIER**, et de détruire les animaux nuisibles, in-12, 12 pl. grav., 2 fr.

**LA PÊCHE A LA LIGNE**, par M. P. DESORMEAUX, extraite des *Amusements de la Campagne*, fig., 1 fr. 50 c.

**LE CABINET D'HISTOIRE NATURELLE**, formé des productions du pays que l'on habite, avec la méthode de classement, l'art d'empailler les animaux et de conserver les plantes et les insectes ; dédié à M. le baron Cuvier, 2 vol. in-18 ; fig., 3 fr. 50 c.

*Beaux-arts, voyages, etc.*

**L'ITALIE, LA SICILE, LES ILES ÉOLIENNES, L'ILE D'ELBE, LA SARDAIGNE, MALTE, L'ILE DE CALYPSO**, etc., d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Châteaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette, le comte de Forbin, Piranesi, Mazzara ; de Napoléon, Denon, Saint-Non, lord Byron, Goëthe, Visconti, Cicognara, Lanzi, de Bonstetten, Swinburne, etc. Sites, monuments, scènes et costumes, d'après Mme Haudebourt-Lescot, MM. Horace Vernet, Granet, Isabey, Ciceri, Mazzara, le major Light, le cap. Batty, Cooke, Gell et Gandy, Pinelli, Ferrari, et beaucoup d'artistes italiens ; recueillis et publiés par Audot père, membre de la Société de géographie. Ouvrage contenant 290 gravures sur acier, représentant plus de 400 vues, toutes intéressantes, et 150 costumes, scènes de mœurs, etc., 7 vol. grand in-8. 56 fr.

Les antiquités du peuple romain, les lieux consacrés par Virgile, Horace, Pline, par le Dante et le Tasse : les monuments modernes de Rome, de Florence, de Milan, etc. ; les curiosités naturelles, volcans, lacs, grottes, cascades, sites pittoresques ; les costumes, les scènes caractéristiques de chaque pays, tels sont les sujets des gravures de cette vaste collection. La description de tant d'objets curieux et pittoresques, la peinture des mœurs, sont exposées de manière à intéresser vivement et à faire entièrement connaître toutes les parties de l'Italie.

Il est essentiel de demander cet ouvrage sous le seul titre de L'ITALIE PUBLIÉE PAR AUDOT, afin d'éviter des erreurs.

Chaque partie séparée, savoir : Toscane, 1 vol., 6 fr. — Royaume de Naples, 1 vol., 14 fr. — Sicile et Malte, 1 vol., 7 fr. — Herculanum, Pompéi, 1 vol., 5 fr. — Rome et États romains, 2 vol., 18 fr. — Venise, Milan, royaume Lombardo-Vénitien et États voisins, 1 vol., 8 fr. 50 c. — Piémont, Sardaigne, Simplon, 7 fr.

**L'ARCHITETTURA ANTICA** descritta e dimostrata coi Monumenti dall' architetto Cav. Luigi Canina.

Le but du grand ouvrage publié à Rome par M. le chevalier Canina, est de faire connaître l'histoire, la théorie de l'art de bâtir des principaux peuples anciens, et la construction des monuments qui nous ont été conservés.

Neuf volumes in-8° contiennent tout le texte, et sont ainsi répartis :

Architecture égyptienne, 3 vol. in-8°, avec 217 pl. in-fol. 148 fr.
— grecque, 3 vol. in-8° avec 180 pl. in-fol. 129 fr.
— romaine, 3 vol. in-8°, avec 308 pl. in-fol. 215 fr. 90 c.

**LES PLUS BELLES ÉGLISES DE ROME**, gravées par Giacomo Fontana. Cet ouvrage contiendra les gravures de tout ce que renferment de plus intéressant les églises si riches de Rome et de ses environs, 4 vol. in-fol., divisés en livraisons d'environ 10 planches, avec le texte italien, descriptif et historique. Prix de chaque livraison 6 fr. 50 c.; 22 sont en vente.

**TRAITÉ** historique, descriptif, critique et raisonné **DES ORDRES D'ARCHITECTURE**, *avec un nouveau système simplifié, accessible à toute nature de matériaux* et suivi de leurs divers accessoires; ouvrage servant d'introduction développée à l'architecture rurale et accompagné d'une Biographie des architectes et d'un vocabulaire universel, par D. J. M. de Saint-Félix. 1 vol. in-4°, 1844. avec 32 planches gravées, 25 fr.

Ce traité, fruit des travaux d'un amateur éclairé, est un précieux ouvrage pour tous ceux qui voudront étudier l architecture. Non-seulement il enseigne avec lucidité les principes de l'architecture et expose tout ce qu'enseignent Palladio et Vignole, mais il donne des exemples d'architecture de tous les peuples. On connaît le succès de l'ouvrage du même auteur sur l'*Architecture rurale*. Celui-ci ne doit pas être moins bien accueilli, et son utilité sera encore plus grande. Le vocabulaire des termes employés dans tous les arts qui se rattachent à l'architecture, et la biographie des hommes qui ont concouru à ses progrès seront consultés tous les jours. Les gravures sont d'une exécution soignée.

**NOUVEAU SYSTÈME** simplifié et raisonné **DES ORDRES D'ARCHITECTURE**, accessible à toute nature de matériaux; accompagné d'un vocabulaire d'architecture, par A. J. M. de Saint-Félix, 1 vol. in-4° avec 22 planches, 12 fr.

C'est un extrait de l'ouvrage précédent.

**LE VIGNOLE DE POCHE**, ou Mémorial des artistes, des propriétaires et des ouvriers, accompagné d'un *Dictionnaire portatif d'architecture;* par Urbain Vitry, architecte de la ville, professeur de géométrie et de mécanique industrielles à l'école de Toulouse, etc., 5e édition, stéréotype, augmentée de 20 planches dessinées, cotées, et gravées sur acier par Hibon, architecte graveur, et dans laquelle les 35 planches des quatre éditions précédentes ont été regravées à neuf sur acier, par le même, 1 vol. grand in-16 contenant 55 planches, 4 fr.

On vend séparément **LE DICTIONNAIRE PORTATIF D'ARCHITECTURE CIVILE,** et des arts qui en dépendent, tels que ceux de la maçonnerie, de la charpenterie, de la menuiserie, de la serrurerie, etc., etc.; par URBAIN VITRY, 1 vol. grand in-16; prix, 2 fr.

**LE PROPRIÉTAIRE ARCHITECTE,** contenant des modèles de maisons de ville et de campagne, de remises, écuries, orangeries, serres, etc.; ainsi qu'un TRAITÉ D'ARCHITECTURE, renfermant les principales découvertes relatives aux constructions. Ouvrage utile aux entrepreneurs de bâtiments, aux architectes et ingénieurs, et principalement aux PERSONNES QUI VEULENT DIRIGER ELLES-MÊMES LEURS OUVRIERS; par URBAIN VITRY, 2 vol. in-4°, avec 100 gravures, par HIBON, 20 fr.

**MUSÉE EUROPÉEN DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,** Recueil des principaux Tableaux, Statues et Bas-Reliefs des Collections publiques et particulières de l'Europe, dessiné et gravé à l'eau-forte sur acier, par REVEIL, avec des Notices descriptives, critiques et historiques, par DUCHESNE aîné; nouvelle publication en 70 livraisons, de 18 planches chacune.

Cet ouvrage est gravé avec un soin extrême et d'après des dessins qui rendent le trait et le caractère des originaux avec la plus grande fidélité.

C'est dans l'intérêt des amis des arts, et de tous les hommes jaloux de s'instruire, que l'on a publié en divers formats la gravure et la description des principales galeries de l'Europe; mais les auteurs de ces ouvrages, dont il est loin de notre pensée de rabaisser le mérite, se sont bornés à offrir isolément soit un Musée particulier, soit même un simple cabinet; aucun d'eux n'avait présenté l'ensemble des chefs-d'œuvre que l'on admire dans la réunion de tous.

Pour remplir cette lacune, nous avons pensé à rassembler dans un ouvrage unique *les compositions des meilleurs maîtres de toutes les Écoles anciennes et modernes, choisies dans tous les musées et cabinets de l'Europe, et parmi les productions des artistes vivants de tous les pays où fleurissent les beaux-arts.*

Ce nouveau MUSÉE DE PEINTURE est donc un véritable MUSÉE EUROPÉEN, qui pourra tenir lieu de tous ceux qui ont paru jusqu'à ce jour.

Une pareille collection, exécutée avec tout le soin qu'elle mérite, et cependant établie à un prix extrêmement modéré, ne convient pas seulement aux artistes, elle doit être recherchée par tous les amateurs.

On se rappelle avec quelle bienveillance cet ouvrage a été accueilli et quel succès a couronné les efforts des auteurs et éditeurs.

Des demandes continuelles ayant été faites depuis sa publication terminée, l'éditeur s'est trouvé obligé de réimprimer une partie des feuilles, et il a été engagé par beaucoup d'amateurs à ouvrir, à cette occasion, une nouvelle souscription à un prix encore plus accessible que celui qui avait été établi en premier lieu (208 livraisons à 1 fr.).

CHAQUE LIVRAISON nouvelle est composée de DIX-HUIT GRAVURES, avec une notice historique et descriptive en FRANÇAIS et en ANGLAIS sur chaque tableau ou statue, et du prix d'UN FRANC seulement.

**LE MUSÉE DE VERSAILLES**, ses principaux tableaux et statues gravés par Réveil.— Vues du parc et du château dessinées et gravées par Léonce L'Huillier.—Versailles pittoresque et anecdotique, par Hippolyte Hostein. 74 planches ; 2 francs.

*Collections extraites du Musée de peinture et de sculpture. Les planches seulement avec des tables.*

Musées, églises et collections de Rome et États Romains ; 1 vol., 11 fr.

Musées, collections et églises de Naples ; 2 fr. 50 cent.

Musées, galeries et églises de Florence et de la Toscane ; 1 vol., 7 fr.

Musées, galeries et églises de Milan, Venise, Parme, Turin et Gênes ; 1 vol., 5 fr.

Musée de Madrid ; 1 vol., 3 fr.

Musées de France ; 2 vol., 18 fr.

Galeries de Munich et de Schleisseim ; 1 vol., 5 fr.

Musées et galeries de Vienne, 1 vol., 6 fr.

Musée de Dresde, 1 vol., 5 fr.

Galerie de l'Hermitage ; 1 vol., 3 fr.

Musées, Galeries et églises de Belgique et Hollande, 4 fr.

Recueil des statues et bas-reliefs choisis parmi les plus célèbres morceaux de sculpture de tous les musées de l'Europe ; 1 vol., 9 fr.

Figures pour l'Histoire de la sainte Vierge, renfermant un recueil très-curieux de soixante et une saintes familles ; 1 vol., 7 fr.

Figures pour la Bible, d'après les tableaux des peintres les plus célèbres, contenant 66 gravures pour l'Ancien Testament, et 85 pour le Nouveau Testament ; 9 fr.

Œuvre de Raphaël ; 152 planches, 1 vol., 9 fr.

Du même, les loges ; 1 vol., 54 planches, 9 fr.

Œuvre de Titien ; 29 planches, 1 vol., 3 fr.

Œuvre de Rubens ; 63 planches, 1 vol., 6 fr.

Œuvre de Poussin ; 50 planches, 1 vol., 4 fr.

Œuvre de Le Sueur; 39 planches, 1 vol., 4 fr.
Vies des peintres; 1 vol., 6 fr.

**GALERIE DES ARTS ET DE L'HISTOIRE**, composée des tableaux et statues les plus remarquables des musées de l'Europe, et de sujets tirés de l'histoire de Napoléon; gravés à l'eau forte par Réveil; accompagnés d'explications historiques; 7 vol. petit in-8°, 600 pl., 31 fr. 50 c.

**MUSÉE RELIGIEUX**, ou Choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres, gravés à l'eau forte sur acier par Réveil, recueillis, mis en ordre et accompagnés de notices historiques; par un ecclésiastique du clergé de Paris. 4 vol. petit in-8°, avec 301 pl., 15 fr.

Ces deux ouvrages sont des divisions du Musée de peinture et de sculpture, mises à très-bas prix.

**ŒUVRE DE LORD BYRON**, 20 gravures à l'eau-forte, par Réveil, d'après A. Colin, 5 fr.

**ŒUVRE DE FLAXMAN**, 268 planches gravées par Réveil, accompagnées d'une notice sur la vie de ce célèbre artiste, et d'une analyse de la divine comédie du Dante.

Le mérite de Flaxman est apprécié depuis longtemps; tous les éloges ont été épuisés; et tel est l'empire du génie, qu'après avoir excité l'admiration de ses contemporains, cet homme de génie, tranquille sur les arrêts de la postérité, a pu jouir d'une immortalité justement décernée. Qu'on ne s'étonne donc pas si la France, l'Allemagne et l'Italie se sont disputé l'honneur de son apothéose.

Jusqu'ici, aucun recueil complet des ouvrages de Flaxman n'avait été publié; cette lacune dans les arts, M. Réveil s'est efforcé de la remplir; aussi a-t-il donné les onze dessins que Flaxman composa comme supplément à l'Homère, et des morceaux inédits tels que les statues et bas-reliefs de Covent-Garden, les monuments de Chichester et de Westminster, etc.

Une telle publication devenait indispensable pour bien juger Flaxman. Toutefois un écueil se présentait; en effet, on pouvait craindre qu'un format trop mesquin n'offrît ses divers ouvrages altérés par les réductions. Le format grand in-8°, qui a été adopté, conserve intacts le Paradis, l'Enfer et le Purgatoire du Dante, et réduit de très-peu les Jours et la Théogonie d'Hésiode; l'Homère et l'Eschyle seuls ont subi une légère diminution, qui porte moins sur les gravures que sur des marges inutiles.

Cette collection, entièrement terminée, présente le double avantage d'un format uniforme et d'un prix très-modéré (26 fr.).

Nous pensons donc être agréables aux amateurs en leur offrant chaque partie séparément aux prix indiqués ainsi:

*Iliade* d'Homère, 40 pl., 4 fr.; — *Odyssée*, 35 pl., 4 fr.; — *Tragédies* d'Eschyle, 31 pl., 3 fr. 50 c.; —

*Enfer* du Dante, 39 pl., 4 fr. ; — *Purgatoire* , 38 pl., 4 fr. ; — *Paradis* . 34 pl., 4 fr.; — *Œuvre des jours* et *Théogonie* d'Hésiode, 37 pl., 5 f.; — Statues et bas-reliefs, 14 pl. 2 fr. 50 c.

**ŒUVRE DE JEAN GOUJON.** Collection de gravures au trait, d'après ses statues et ses bas-reliefs, exécutées par M. Réveil ; accompagnée d'un texte explicatif sur chacun des monuments qu'il a embellis de ses sculptures ; et précédée d'un essai sur sa vie et sur ses ouvrages. 1 vol. in-4°, pap. vélin, 30 fr.

**VIE DE BENVENUTO CELLINI,** orfévre et sculpteur florentin, écrite par lui-même, et trad. par Farjasse, avec des notes sur les contemporains, les faits histor. et les ouvrages de cet artiste, 2 vol. in-8, figures, 8 fr.

**DU BEAU DANS LES ARTS D'IMITATION,** par M. Kératry. 2 vol. in-12, 4 figures, 3 fr.

**NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE PERSPECTIVE** linéaire, et théorie des ombres, par Richard, 1 vol., 1 fr.

**ART DE PEINDRE A L'AQUARELLE,** enseigné en 28 leçons ; traduit de l'anglais de Thomas Smith, et orné de 18 grav. col. 1 vol. in-4°, format d'album, 9 fr.

**HISTOIRE DE LA MUSIQUE ;** par Mme de Bawr ; 1 vol. in-12, fig., 2 fr. 50 c.

**ESSAI SUR LA DANSE ANTIQUE ET MODERNE;** par Mme Élise Voïart, 1 vol. in-12, fig., 2 fr. 50 c.

**FAUST,** 26 jolies gravures d'après les dessins de Retzsch, 2e édition, augmentée d'une analyse du drame de Goëthe, par Mme Elise Voïart, 1 vol. in-16, 2 fr.

**HAMLET,** 17 dessins d'après Retzsch, 1 vol. in-16, 1 f. 50 c.

**ROMÉO ET JULIETTE,** 12 dessins d'après Ruhl, 1 fr.

**LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ,** 6 dessins, 1 fr.

**LE MARCHAND DE VENISE,** 9 dessins, 1 fr.

**MACBETH,** 8 dessins d'après Ruhl, 1 fr.

**LA TEMPÊTE,** 8 dessins d'après Ruhl, 1 fr.

**OTHELLO,** 12 dessins d'après Ruhl, 1 fr.

**FRIDOLIN,** 8 dessins de Retszch, avec une traduction littérale, et vers par vers, de la ballade de Schiller, par Mme Elise Voïart, 1 vol. in-16, 1 fr.

**LE DRAGON DE L'ILE DE RHODES,** 16 dessins de Retzsch, trad. de Schiller, par la même, 1 vol. in-16, 1 fr.

Les mêmes ouvrages en anglais, même prix.
Toute la collection prise ensemble, 10 parties, 6 fr.

**ATLAS UNIVERSEL EN MINIATURE** de Géographie ancienne et moderne, dressé par M. Perrot, avec cartes lavées en plein, 1 vol. in-18, relié, 5 fr.

*Arts et Métiers.*

**DISCOURS SUR LE BUT, LES AVANTAGES ET LES PLAISIRS DE LA SCIENCE**, par M. Brougham, traduit de l'anglais, ainsi que les trois ouvrages suivants, par N. Boquillon. 1 vol. 1 fr.

**TRAITÉ D'HYDROSTATIQUE**, ou de l'Équilibre des liquides, 1 vol. avec 2 planches gravées, 1 fr.

Action de l'eau sous le rapport de la pression qu'elle exerce, et ressources qu'offre cette pression dans l'emploi d'agents mécaniques adaptés aux usines. Théories des pesanteurs spécifiques, etc.

**TRAITÉ D'HYDRAULIQUE**, ou du Mouvement et de la force des liquides, 1 vol. avec 3 planch. grav., 1 fr.

Moyens d'élever et de conduire les eaux, théorie des pompes, des roues hydrauliques, etc.

**TRAITÉ DE PNEUMATIQUE**, ou des propriétés de l'air et des gaz, 2 vol. avec 4 planches, 1 fr.

Action mécanique de l'air, phénomènes qui accompagnent sa pression ou l'absence de pression, moyens d'utiliser ses propriétés. Complément de la théorie des pompes, etc.

**TRAITÉ DU CALORIQUE**, ou de la nature, des causes et de l'action de la chaleur; traduit de l'anglais, et revu par M. Desmarest, 3 vol. in-18, 2 pl. grav., 1 fr. 50 c.

La théorie de la chaleur est de la plus grande importance, surtout dans les arts où l'on n'emploie pas impunément cet agent puissant quand on ne connaît pas son mode d'action.

**GÉOMÉTRIE DE L'OUVRIER**, ou Application de la règle, de l'équerre et du compas; par E. Martin, 1 fr.

**TRAITÉ DE MÉCANIQUE PRATIQUE**, traduit de l'anglais par N. Boquillon, 7 vol. in-18, 16 gr. pl., 4 fr.

Cet ouvrage, destiné à rendre les principes de la mécanique tout à fait populaires, est indispensable à tous ceux qui veulent construire des machines, ou qui en ont la surveillance.

**ART DU MAÇON**, par Émile Martin, 1 vol. fig. 1 fr.

**ART** de préparer la chaux, le plâtre et de fabriquer les briques et carreaux, 1 vol. fig., 1 fr.

**LE TOISÉ DES BATIMENTS**, ou l'art de se rendre compte et de **METTRE A PRIX TOUTE ESPÈCE DE TRAVAUX.** Ouvrage indispensable aux architectes, constructeurs et propriétaires; par L.-T. Pernot, architecte. Cou-

VERTURE et CARRELAGE, 1 vol., 60 c. MENUISERIE, 2 vol., 1 fr. MARBRERIE, 1 vol., 60 c. PEINTURE, DORURE, 1 vol., 60 c. PLOMBERIE et FONTAINERIE, 1 vol., 60 c. VITRERIE, TENTURE DES PAPIERS, MIROITERIE et TAPISSERIE, 1 vol., 60 c. TERRASSE, PAVAGE; VIDANGE DE FOSSES, POÊLERIE et FUMISTERIE, TREILLAGE et GRILLAGE, 1 vol., 60 c.

Toute la collection prise ensemble, 4 fr.

**ART DE FABRIQUER EN PIERRE FACTICE** très-dure, et susceptible de recevoir le poli, des bassins, conduites d'eau, dalles, enduits pour les murs humides, caisses d'orangers, tables à compartiments, mosaïques, etc.; de jeter en moules, des vases, colonnes, statues et autres objets d'utilité et d'ornement; 1 vol., fig., 1 fr.

**LE FUMISTE,** Art de construire les cheminées, de corriger les anciennes, et de se garantir de la fumée; par M. E. PELOUZE; 2e édition, 1 vol., 2 grandes planches, 1 fr.

**ART DU CHAUFFAGE DOMESTIQUE** et de la cuisson économique des aliments; 1 vol., fig., 1 fr.

**ART DE CONSTRUIRE LES FOURNEAUX** d'usine de la manière la plus économique et la plus avantageuse pour l'emploi des combustibles; 2 vol., fig., 1 fr.

**ART DE PRÉVENIR ET D'ARRÊTER LES INCENDIES,** par M. EVERAT, ex-officier de sapeurs-pompiers; 2e édition, 1 vol., gr. pl. gr. 1 fr.

**ART DU MENUISIER** en bâtiments et en meubles, suivi de **L'ART DE L'ÉBÉNISTE.**

Ouvrage contenant des éléments de géométrie appliquée au **TRAIT DU MENUISIER**, de nombreux modèles d'escaliers, l'exposé de tout ce qui a été récemment inventé pour rendre l'outillage parfait, des notions fort étendues sur les bois, sur la manière de les colorer, de les polir, de les vernir et sur leur placage. 3e édition, entièrement refondue et considérablement augmentée, par M. PAULIN DESORMEAUX, auteur de L'ART DU TOURNEUR. Ouvrage orné de 71 planches grand format. 2 vol. in-4°, prix : 12 fr.

**ART DE LA PEINTURE EN BATIMENTS** et des décors, y compris le badigeon et la tenture des papiers, à l'usage des ouvriers et des propriétaires; par DOUBLETTE DESBOIS, peintre-vitrier, 2 vol. 2 gr. pl. gr. 1 fr.

**ART DU VITRIER,** par le même 1 vol. pl. gr. 1 fr.

**ART DE L'ORNEMANISTE,** du stucateur, du carreleur en pavés de mosaïque, et du décorateur en divers genres; par M***, 1 vol. fig. 1 fr.

**L'ART DU TOURNEUR,** par M. Paulin Desormeaux, 2 vol. in-12, avec un volume grand in-4°, contenant 36 planches, dont 4 doubles et 2 coloriées, 16 fr.

Les connaisseurs n'ont pas hésité à donner à ce livre la préférence sur tous ceux qui ont paru jusqu'à ce jour sur la même matière.

**PRINCIPES DE L'ART DU TOUR,** Abrégé de l'ouvrage de M. Paulin Desormeaux; 1 vol., fig. 2 fr.

**CHIMIE DU TEINTURIER,** par E. Martin, ancien professeur de sciences physiques, directeur de teintureries à Louviers et à Elbeuf, 1 vol., 1 fr.

**ART DE LA TEINTURE** de la soie, du coton, du lin et des toiles imprimées; par le même, 1 vol., 1 fr.

**ART DE DÉGRAISSER** et de remettre à neuf les tissus, par le même, 1 vol., 1 fr.

**MANUEL DU MARCHAND PAPETIER** dans la préparation des plumes à écrire, des encres noires, de couleur, de la Chine, de celle propre à marquer le linge, etc.; des cires et pains à cacheter, des colles à bouche et autres; des crayons, de la sandaraque, des sables de couleur, du papier-glace et des différents papiers à calquer; des papiers glacés, à dérouiller, etc. 2 vol. fig. 1 fr.

**ART DE LA RÉGLURE DES REGISTRES ET PAPIERS DE MUSIQUE.** *Art de relier les registres;* par Méguin, 2 vol. fig., 1 fr.

**CHIMIE RÉCRÉATIVE,** par M. Desmaret, in-8°, fig. 3 fr.

**ART DE LA COUTURIÈRE** *en Robes;* par Mme Burtel, 1 vol. in-18, fig. 1 fr.

**ART DE FAIRE LES CORSETS,** *les Guêtres et les Gants,* par la même. 1 vol. fig. 1 fr.

## *Divers Ouvrages.*

**ART DE FABRIQUER TOUTES SORTES D'OUVRAGES EN PAPIER** pour l'instruction et l'amusement des jeunes gens des deux sexes, avec 22 planches grav.; 3e édit., 1 vol. in-18, 2 fr.

**ART DE CONSTRUIRE EN CARTONNAGE** toutes sortes d'ouvrages d'utilité et d'agrément, avec 8 planches gravées, 3e édit., 1 fr. 50 c.

**GYMNASTIQUE DES JEUNES GENS**, ou traité élémentaire des différents exercices propres à fortifier le corps, à entretenir la santé et à préparer un bon tempérament; 2^e^ édit., 1 vol. in-18 orné de 33 pl., 2 fr.

**CALISTHÉNIE, ou GYMNASTIQUE DES JEUNES FILLES.** Traité élémentaire des différents exercices propres à fortifier le corps, à entretenir la santé et à préparer un bon tempérament, 1 vol. in-18 orné de 25 planches grav. 2^e^ édit., 2 fr.

**PRINCIPES DE LOGIQUE**, ou Art de penser, de Rhétorique, de Versification, de Lecture à haute voix et de Déclamation; par M. Cœuret de St-Georges, avocat; 1 vol. in-18, 3 fr.

**DE L'ÉTAT CIVIL**, et des améliorations dont il est susceptible; par M. Hutteau d'Origny, in-8, 7 fr.

---

**PETITE BIBLIOTHÈQUE UTILE ET AMUSANTE.**

*La Toilette des Dames*, par M^me^ Elise Voïart; 1 vol. in-18, avec une jolie gravure, 1 fr.

*Manuel du Fashionable*, ou Guide de l'Elégant, 1 fr.

*Art de boxer*, trad. de l'anglais, 1 vol. in-18, fig., 1 fr.

*Le Bréviaire du Gastronome*, ou l'Art d'ordonner le dîner de chaque jour, fig. color., 2^e^ édit., 1 vol., 1 fr.

*Manuel de l'Amateur d'Huîtres*, fig. color., 1 vol., 1 fr.

*Traité* médico-gastronomique *sur les indigestions*, suivi d'un essai sur les remèdes.... à administrer. Ouvrage posthume de feu Dardanus, apothicaire, fig., 1 fr.

*Traité complet sur l'Éducation physique et morale des Chats*, suivi de l'art de guérir leurs maladies, 1 fr.

*Les Perroquets*, leur éducation physique et morale, l'art de guérir leurs maladies; un vol., 1 fr.

---

**LA POMONE FRANÇAISE**, Traité de la culture et de la taille des arbres fruitiers, suivi d'un Traité de

Physiologie végétale, par **Lelieur**, de Ville-sur-Arce, 3e édition, 1 vol. in-8, avec figures, 7 fr. 50 c.

---

**LA GRANDE CUISINE SIMPLIFIÉE:** *art de la cuisine nouvelle* mise à la portée de tous les cuisiniers et cuisinières, suivie de la Charcuterie, de la Pâtisserie et de l'Office; par Robert, ex-officier de bouche des ministres de l'intérieur et de la marine, de l'ambassadeur d'Angleterre, etc. 1 vol. in-8° avec beaucoup de figures. 3 fr. cartonné. (Par la poste, broché, 4 fr. 50 c.)

Cet ouvrage est le fruit des travaux d'un cuisinier émérite sorti d'une famille distinguée dans la gastronomie, et qui s'est appliqué lui-même toute sa vie à donner à l'art culinaire la perfection et la facilité d'exécution dont il est susceptible.

*Qu'est-ce que la grande cuisine?* C'est celle qui convient dans les maisons où l'on veut se distinguer par la quantité des mets et par leur qualité, par une succulence et un raffinement que l'on ne peut rencontrer sur les tables ordinaires.

Il y a des livres où l'on trouve enseignés les principes sur lesquels cette cuisine recherchée doit se fonder. Mais ces livres, qui peuvent être compris et mis en œuvre par une centaine de cuisiniers de prince, sont du grimoire pour dix mille autres artistes qui se perdent dans l'abus des *veloutés*, des *espagnoles* et des *essences*.

Qui n'est pas effrayé quand le *Cuisinier royal* lui dit de prendre « le jus de 15 canards pour accommoder 12 œufs..... »

Ou cet autre livre qui lui conseille d'employer « les filets de 6 » beaux faisans pour faire un sauté aux truffes... »

Ou de composer une sauce espagnole avec « 2 belles noix de » veau, un faisan, 4 perdrix, une demi-noix de jambon, que l'on » mouille d'un consommé fait avec les sous-noix, puis de la gelée » de viande et une bouteille de Madère!!! »

Tous ces livres-là, nous leur rendons justice, sont le fruit de profondes études d'hommes qui possédaient au suprême degré le génie culinaire. Mais ils sont trop souvent incompris. Il fallait des recettes claires et d'une exécution possible, comme celles de l'auteur de LA GRANDE CUISINE SIMPLIFIÉE, cuisinier émérite sorti d'une famille distinguée dans la gastronomie, et qui s'est appliqué lui-même toute sa vie à donner à l'art culinaire la perfection et la facilité d'exécution dont il est susceptible.

Cet ouvrage se distingue en outre par les articles de la *charcuterie*, de la *pâtisserie*, de l'*office*, et par un *Dictionnaire du cuisinier*, idée nouvelle qui n'avait pas encore été mise à exécution.

**LA CUISINE FRANÇAISE ÉCONOMIQUE, SIMPLE ET FACILE.** Édition stéréotype. (Extraite de *la Cuisinière de la campagne et de la ville.* 1 vol. in-18, cartonné, 1 fr.)

**LA CUISINIÈRE DE LA CAMPAGNE ET DE LA VILLE,** ou **NOUVELLE CUISINE ÉCONOMIQUE,** Contenant : table des mets selon l'ordre du service. — Ustensiles, instruments et procédés nouveaux, avec figures. — Service de la table par les domestiques, avec figures. —Manière de servir et de découper à table, avec figures.—Cuisines Française, Anglaise, Allemande, Flamande, Polonaise et Russe, Italienne, Espagnole, Provençale, Gothique, au nombre de plus de 1200 recettes, d'une exécution simple et facile.—Divers moyens et recettes d'économie domestique, de conservation des viandes, poissons, légumes, fruits, œufs, etc., etc. — Article détaillé sur la Pâtisserie, avec figures.—Moyens faciles de faire les glaces. — Des vins et des soins qu'ils exigent; Propriétés. — Table des mets par ordre alphabétique; Calendrier et indication des jours maigres, par M. L.-E. A., Trente et unième édition. 1 vol. in-12, avec 240 figures, dont 2 coloriées, cartonné, 3 fr.; par la poste, broché, 4 fr. 25 c.

Outre les plus délicates recettes pour faire une bonne cuisine, de bonnes confitures et d'excellentes liqueurs, cet ouvrage donne tous les moyens de conservation pour les viandes, poisson, légumes, œufs, fruits, etc.

Il renferme un tableau où l'on voit d'un coup d'œil les mets dont on peut faire usage et composer le repas du jour même.

Jamais la *Cuisinière bourgeoise*, malgré son immense réputation pendant 150 ans, n'a joui d'une vogue semblable à celle de la *Cuisinière de la Campagne et de la Ville.* On a ajouté aux nouvelles éditions :

Un nombre considérable de bonnes recettes de ménage en tous genres d'utilité;

Un article sur les propriétés sanitaires et digestives des aliments, traité d'après les principes de la bonne médecine ;

Un article sur les moyens de faire les glaces avec facilité;

Le chapitre de la Pâtisserie a été refait et complété de manière à ce qu'il ne manque aucun détail pour bien réussir ;

L'article du Service à Table est aussi beaucoup plus détaillé et plus complet.

Le nombre des figures, qui était de 145, a été porté à 240, toutes représentant des objets d'utilité.

---

PARIS.—IMPRIMÉ PAR E. THUNOT ET C^e,
Rue Racine, 26, près de l'Odéon.

ML Bawr, Alexandrine Sophie
160 (Goury de Champgrand)
B36 baronne de
Histoire de la musique



